سلسلة رسائل جامعية

التناص في شعر الرواد
دراسة

احمد ناهم

بغداد ـ الطبعة الاولى ـ ٢٠٠٤

دار الشؤون الثقافية العامة

تعنون جميع المراسلات الى
المدير العام
العنوان:
العراق - بغداد - اعظمية
ص . ب . ٤٠٣٢ - فاكس ٤٤٤٨٧٦٠ - هاتف ٤٤٣٦٠٤٤
البريد الالكتروني dar @uruklink.net

المقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم

ظهر مفهوم التناص في الدراسات النقدية الحديثة رداً على المفاهيم البنيوية في المحايثة التي أكدت إنغلاق النص على نفسه بحجة إكتفائه بذاته، وانه قـــائم بنفســـه، فجـاءت الدراسات التي انتمت إلى ما بعد البنيوية * ومنها: التفكيكية التي عدت النص بنيـــة مـــن الفجوات والشروخ التي مهدت بدورها لنقاد نظرية التلقي في الأدب والفن. ثم جاء نقـاد التناص وعدوا النص كتلة من النصوص المستحضرة من هنا وهناك، إذ أن هذه الدراسـات والمناهج أنصبت على دحض أسطورة إنغلاق النص واستقلاله المزعوم، وفي هذا الإطـــار ظهر مفهوم التناص على يد الباحثة (جوليا كرستيفا) التي طورت المفـــهوم عـــن مفـــهوم الحوارية أو الصوت المتعدد الذي أجترحه الناقد والمفكر الروسي (ميخائيل باختين).

(ويستمد مفهوم التناص قيمته النظرية وفعاليته الإجرائية من كونه يقف راهنـــاً في مجال الشعرية الحديثة في نقطة تقاطع/ تلاقي التحليل البنيوي للنصوص والأعمال الأدبيـــة بصفة عامة بوصفها نظاماً مغلقاً يحيل على نفسه مع نظام الإحالة أو المرجع بوصفه مؤشـــراً على ما هو خارج نصي)[1].

إن الشعرية الحديثة تبرز المتلقي بوصفه قارئاً مشاركاً ومنتجاً للنص ومن ثم التنـاص بوساطة التأويل الخاص به. إن التناص مرتبطٌ إرتباطاً منطقياً بالمتلقي، لأنه لا يمكن كشـــف التناص إذا كان المتلقي غير عالم بالتداخلات النصية بين النصوص وكذلك درجة قرابتـــها

---

* يطلق على نقاد هذه الفترة بـ(ما بعد البنيويين) أو السيميولوجين أشهرهم جاك ديردا وسولوريس وكرستيفا.

[1] مفهوم التناص بين الأصل والإمتداد. بشير القمري، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد (٦٠ـ٦١) كانون الثاني ـ شباط.

بعضها، لذلك فالتناص جهدٌ تأويلي خاص يرشحه المتلقي بوساطة عوامل عدة، ولهذا ينبغي أن يكون (منهج الدراسة التناصية) منهجاً تأويلياً أو يدخل في إطار نظرية التلقي، فأي نصٍ متناص لا يكشفه إلا المتلقي العالم بأنساب النصوص وتفرعاتها وأعمارها. وعليه فلا يكــون ثمة تناص ما لم يكن ثمة تأويل له من قبل المتلقي، فكيف يتم ربط وكشف النص اللاحق من النص السابق اذا كان المتلقي جاهلاً بهذه النصوص أساساً؟.

وينبغي في هذه الحالة ألا يُحمل النص حمولات معرفية غير نابعة منه إلا بقدر ما يحيل عليه النص وعلى وفق ربط قرائن موجودة وبقدر من تأويل خاص بالمحلل (الناقد، القـارئ) وهذا سوف يقودنا إلى أمر خطير خاص بالقارئ النموذجي (المثالي) الـــذي يُجمــع بــين القراءتين السطحية والمعمقة إذ يعطي في الأولى دلالة النص الأصلية بينما يتيح لنفســـه في الثانية التأويل الخاص به. ولذلك ننبه منذ البداية إلى أن قراءة الباحث للتنـــاص في هـــذا البحث هي قراءة مقترحة وليست نهائية.

وإذا كان منهج القراءة هنا ضرورياً فإنه مع ذلك يبدو نسبياً وظاهراتياً في تحليلـــه للنصوص المتناصة لأسباب تأويلية خاصة بتعدد القراء وتعدد القراءات تبعاً لذلك ومن هذا المنطلق ظهر المعنى المتعدد للنص الأدبي وظهر مفهوم الأختلاف بعد ذلك وهـــو جوهــر العملية النقدية والأدبية على حد سواء. ولما كان منهج الدراسة قائماً على أساس نظريـــة التلقي وجب في هذا المقام تحديد بعض المصطلحات والمفاهيم التي كان الخلط فيـــها ــ في الدراسات النقدية الحديثة ــ كثيراً، ومن هذه المفاهيم حسب تسلسلها المنطقي والزمني:

١. الإستقبال: قبول النص واستقباله للقراءة.

٢. الاستجابة: التفاعل مع النص من خلال ايقونته الخارجية.

٣. القراءة الأولى: وهي القراءة الإستكشافية بحثاً عن المعنى الأول (سطحية).

٤. القراءة الثانية: وهي القراءة الاسترجاعية بحثاً عن المعنى الثاني (معمقة).

٥. تأويل المعنى ثم تبعاً لذلك تأويل التناص من خلال القراءات الأخرى.

وتوضح الخطاطة الآتية ذلك:

استقبال ← استجابة ← قراءة أولى ← قراءة ثانية ← تأويل التناص

لقد كان اختياري لمرحلة الرواد أنموذجا إجرائيا لمفهوم التناص مقصودا لأســـباب عدة لعل أهمها: اتفاق الدراسات النقدية الحديثة على أن هذا الجيل قد استلهم تراث أمتــه استلهاما كبيرا ولم يقف عند هذا الحد بل جاوزه إلى التراث العالمي. فكانت ثقافته ثقافـــة كونية حاول فيها اجترار وامتصاص وتحويل هذه النصوص في نصوصه الجديدة. هذا فضلا عن المؤثرات التي كانت بين شعراء هذا الجيل بعضه ببعض فقد كانت لها وضوحا في بعض النصوص واكتنف بعضها الآخر الكثير من الغموض!.

وأخيرا ...اتقدم بوافر الشكر والأمتنان الى الاستاذة الدكتورة بشرى البشير.. الـتي رافقتني منذ اللحظات الاولى لكتابة هذا البحث.

التمهيد النظري

النص لغة

تزودنا المعاجم العربية بمعان متعدد للنص؛ وهي في مجملها تفيد الرفع، والحركة، والإظهار جاء في اللسان: (النص: رفعك الشيء، نص الحديث ينصه نصا رفعه، ونص المتاع جعله بعضه على بعض). [1] ويذكر القاموس المحيط: (نص الشيء حركه، ونص العروس أقعدها على المنصة). [2] أما تاج العروس فنقرأ فيه (نص الشيء أظهره وكل ما ظهر فقد نص). [3] ويورد المعجم الوسيط بعض الدلالات المولدة للنص (فالنص صيغة الكلام الأصلية التي وردت من مؤلفها، والنص ما لا يحتمل إلا معنى واحدا أو لا يحتمل التأويل، والنص من الشيء منتهاه ومبلغ أقصاه). [4]

(ويشتق النص(text) في اللغات الاجنبية من الاستخدام الاستعاري في اللاتينية للفعل (Texture) الذيهريعني(يحوك): (Weave) أو ينسج ويوحي بسلسلة من الجمل والملفوظات المنسوجة بنيويا ودلاليا). [5]

(ويتضح مما تورده المعاجم القديمة والحديثة أن الدلالة الحديثة للنص لم تكن غائبة كليا في المعجم العربي وهي تلتقي أيضاً مع دلالته في اللاتينية التي تشير إلى معنى بلوغ الغاية

---

[1] لسان العرب: مادة نص.

[2] القاموس المحيط: مادة نص.

[3] تاج العروس: مادة نص.

[4] المعجم الوسيط: مادة نص.

[5] ينظر: النص بوصفه إشكالية راهنة في النقد الحديث، فاضل ثامر. مجلة الأقلام، عدد ٣-٤، سنة ١٩٩٢، ص١٦-١٧.

والاكتمال في الصنع وهذا المعنى لابد أن ينتقل إلى النص الأدبي الذي يمتاز عـــن النــص العادي).[٦]

النص اصطلاحاً

ثمة تعريفات عديدة لمصطلح النص تعكس توجهات أصحابها فلقد عرفـــه (بــول ريكور) : ((لنطلق كلمة نص على كل خطاب تم تثبيته بوساطة الكتابة)).[٧] أما (جوليـــا كريستيفا) فلقد عرفت النص تعريفاً جامعاً اذ قالت: ((نعرف النص بانه جهاز نقل لســاني يعيد توزيع نظام اللغة واضعاً الحديث التواصلي؛ نقصد المعلومات المباشرة في علاقة مـــع ملفوظات مختلفة سابقة أو متزامنة)[٨] ويعرفه (رولان بارت) : ((انه السطح الظـــاهري للنتاج الأدبي، نسيج الكلمات المنظومة في التأليف، والمنسقة بحيث تفرض شـــكلاً ثابتـاً ووحيداً ما استطاعت إلى ذلك سبيلاً))[٩]، ((ويذهب (برتينتو) إلى انـــه يمكـــن اطـــلاق مصطلح النص على أية مقطوعة معينة من العلامات اللغوية حتى وإن كانت غير مترابطــة، شريطة أن يكون بميسورنا أن نعثر على سياق ملائم لها)).[١٠]

ويورد (محمد مفتاح) تعريفات عديدة للنص حسب توجهات معرفية ومنهاجيـــة مختلفة، فهنالك التعريف البنيوي، وتعريف اجتماعيات الادبه والتعريف النفساني الـــدلالي وتعريف اتجاه الخطاب...ليخلص إلى تعريف واحد في النهاية أما هذه التعريفات فهي:

((مدونة كلامية، يعني انه مؤلف من كلام...

حدث: أن كل نص هو حدث يقع في زمان ومكان معينين...

---

[٦] ينظر: المصدر نفسه ، ص١٧.

[٧] النص والتأويل، بول ريكور، ت: منصف عبد الحق، مجلة العرب والفكر العالمي عدد٣، ١٩٨٨ ص٣٧.

[٨] علم النص جوليا كريستيفا، ت: فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، دار توبقـــال للنشـــر، المغـــرب، ط١. ١٩٩١، ص٢١.

[٩] نظرية النص، رولان بارت، ت : محمد خيري البقاعي، مجلة العرب والفكر العالمي عدد ٣، ١٩٨٨ ص٨٩.

[١٠] ينظر: النص بوصفه اشكالية راهنة..، ص١٧.

تواصلي: يهدف إلى توصيل معلومات ومعارف ونقل تجارب...إلى المتلقي.

تفاعلي: أي إقامة علاقات اجتماعية بين افراد المجتمع.

مغلق: أي انغلاق سمته الكتابية الإيقونية التي لها بداية ونهاية.

توالدي: إنَّ الحدث اللغوي ليس منبثقاً من عدم وإنّما هو متولد من احداث تاريخية ونفسية ولغوية...وتتناسل منه احداث لغوية أخرى لاحقة له.

فالنص اذن، مدونة حدث كلامي ذي وظائف متعددة))[11]

((يبدو أن مصطلح النص ذاته، يمثل إشكالية معقدة وكبيرة في النقد الحديث؛ وذلك لانه لم يعد يقتصر على دلالاته المعجمية والاصطلاحية المعروفة بل راح يكتسب دلالات جديدة ويتداخل مع عدد من المصطلحات المجاورة مثل مصطلحي الخطاب (Discourse) والعمل أو الأثر الأدبي (Work))).[12]

((ويتداخل مفهوما النص والخطاب تداخلا كبيراً في الخطاب النقدي الحديث لدرجة يصعب فيها أحياناً التمييز بينهما...، فيذهب بعض النقاد والباحثين إلى قصر النص على المظهر الكتابي فيما يقصر مفهوم الخطاب على المظهر الشفوي، ويقدم (فان دايك) تمييزاً اكثر تحديداً فهو ينظر إلى النص بوصفه يمثل بنية عميقة، بينما يمثل الخطاب بنية سطحية، أو ينظر إليهما بوصفهما مظهرين: المظهر التجريدي والمظهر الحسي. فالنص مظهر تجريدي بينما الخطاب يجسد وحدة لسانية أساسية تتجلى في ملفوظ واحد)).[13]

---

[11] ينظر: تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية التناص). محمد مفتاح، دار التنوير للطباعة والنشر. بيروت لبنان. ط١. ١٩٨٥. ص١٢٠.

يفرق بارت بين النص والأثر الأدبي إذ يقول: (لا يجب أن نخلط بين النص والأثر الأدبي ، أثر أدبي ذلك الشيء مفروغ منه. نحتفظ به ويستطيع أن يملأ فضاءً فيزيائياً (مكان فوق رفوف المكتبة مثلاً) أما النص فهو حقل منهجي، فالأثر يُحمل باليد والنص يحمله الكلام) ينظر : نظرية النص. ص٩٧.

[12] ينظر: النص بوصفه إشكالية راهنة. ص ١٦.

[13] النص بوصفه اشكالية راهنة. ص١٦

ويرى روبير اسكاربيت: أن ((اللغة الشفوية تنتج خطابات (dis discours) بينما الكتابة تنتج نصوصا (destextes). وكل منها يحدد بمرجعية القنوات التي يستعملها، الخطاب محدود بالقناة النطقية بين المتكلم والسامع وعليه فان ديمومته مرتبطة بهما لا تتجاوزهما، أما النص فانه يستعمل نظاماً خطياً وعليه فان ديمومته رئيسة في الزمان والمكان)).[14]

((وفي مجال السرديات يستخدم مصطلح النص أحياناً مقابلاً، لمصطلح الخطاب أو الحبكة أو ما يسمى أحيانا بالمبنى الحكائي (sujet) ويفرق سعيد يقطين بين مصطلحي النص و الخطاب(...) فالخطاب مظهر نحوي يتم بواسطته إرسال القصة، والنص مظهر دلالي يتم خلاله إنتاج المعنى من لدن المتلقي..)).[15]

وفي الحقيقة أن الخطاب متصل بالكتابة العامة وهو ملك مشاع للعامة من القراء، بينما يختص النص بالكتابة الإبداعية الخاصة بنوع من الكتاب بسبب من طابع التمرد والفرادة والتجديد التي يتميز بها النص عن الخُطاب...

((لكن دلالة النص هذه لم تبق محصورة (في النص الأدبي) بل غدت شاملةً فنون التعبير الفني الأخرى أيا كانت، مقروءة أو مسموعة أم منظورة ام متذوقة بملكة الإدراك الثقافية ومن هنا ظهر مصطلح (النص الفني) الذي يشمل كل الفنون بما فيها الأدب)).[16]

((كما يقترن مصطلح النص في كتابات ما بعد البنيوية بمصطلح التناص(Intertextuality) حيث يستفاد من المعنى الجذري ضمن مفاهيم تبين تلاحم الكلمات بعضها مع البعض الآخر في ترابطاها المختلفة، فالنص لا يمكن أن يكون نقيا وبريئاً لانه في جوهره مجموعة من النصوص المتداخلة)).[17]

---

(14) النص الأدبي وتعدد القراءات، بشير ابرير، مجلة نزوى، عدد١١ يوليو. عمان. مسقط سنة ١٩٩٧. ص٦٧.

(15) ينظر : النص بوصفه اشكالية راهنة. ص١٨.

(16) في نظرية النص الأدبي، د. عبد الملك مرتاض، مجلة الموقف الأدبي. دمشق العدد (١-٢) كانون الثاني ١٩٨٨. ص٤٧- ص٥٠.

(17) ينظر النص بوصفه إشكالية راهنة، ص١٨.

التناص لغة

ترد كلمة التناص في لسان العرب بمعنى الاتصال ((يقال هذه الفلاة تنـــاص ارض كذا وتواصيها أي تتصل بها)).[١٨]

وتفيد الانقباض والازدحام كما يوردها صاحب تاج العروس ((انتـــص الرجـل انقبض وتناصى القوم ازدحموا)).[١٩] وهذا المعنى الأخير يقترب من مفهوم التناص بصيغته الحديثة فتداخل النصوص قريب جدا من ازدحامها في نص ما...

التناص اصطلاحاً

إنَّ مصطلح التناص في النقد العربي الحديث هـــو ترجمـــة للمصطلـــح الفرنســي (Intertext) حيث تعني كلمة (inter) في الفرنسية: التبادل، بينما تعني كلمـــة (Texte): النص واصلها مشتق من الفعل اللاتيني (Textere) وهو متعد ويعني (نســـج) أو (حبـــك) وبذلك يصبح معنى (Intertexte): التبادل النصي وقد ترجم إلى العربية: بالتناص الـــذي يعني تعالق النصوص بعضها ببعض.[٢٠] وصيغته(التناصيص مصدر الفعل على زنة (تفاعيل) تأتي على اثنين أو أكثر وهو تداخل النصوص ببعضها عند الكاتب طلبا لتقوية الاثر.[٢١]

((كما يرد مصطلح (Intertexuel) وقد ترجم إلى التناصي أو المتناص وهو ما يفيـد العملية الوصفية في التناص، ومصطلح (’Intertextualite) وقد ترجمه النقاد العرب بـــــــ (التناصية أو النصوصية) وهذه الترجمة جاءت على غرار ترجمة مصطلح (Structuralisme) بالبنائية أو البنيوية)).[٢٢]

---

[١٨] لسان العرب، مادة النص

[١٩] تاج العروس، مادة النص.

[٢٠] ينظر: تداخل النصوص، هانس جورج روبريشت، ت: الطاهر شيخاوي ورجاء بن سلامة، مجلة الحياة التونسية، عـدد ٥٠، سنة ١٩٨٨ ص٥٣.

وينظر أيضاً: قاموس اللسانيات، عبد السلام المسدي، الدار العربية للكتاب، ص١٦٢.

[٢١] ينظر: التناص مع الشعر الغربي، عبد الواحد لؤلؤة مجلة الأقلام عدد (١٠و١١و١٢) سنة ١٩٩٤، ص٢٧.

[٢٢] التناص في شعر العصر الاموي، بدران عبد الحسين البياتي، رسالة دكتوراه ١٩٩٦.ص٧.

العناصية أو النصوصية) وهذه الترجمة جاءت على غرار ترجمة مصطلح (Structuralisme) لسانية أو البنيوية)).[٢٢]

ويورد سعيد علوش في كتابه (معجم المصطلحات الادبية المعاصرة) بعض التعريفات لمصطلح التناص بدءً من جوليا كرستيفا وانتهاءً برولان بارت:

١. يعتبر التناص عند (كريستيفا) أحد مميزات النص الأساسية التي تحيـــل علـــى نصوص أخرى سابقة عنها، معاصرة لها.

٢. ويرى (سوليرس). التناص في كل نص، يتموضع في ملتقى نصوص كثيرة بحيث يعتبر قراءة جديدة. تشديداً وتكثيفاً.

٣. ويكون (التناص)، طبقات جيولوجية كتابية. تتم عبر إعادة استيعاب غير محدد لمواد النص. بحيث تظهر مقاطع النص الأدبي عبارة عن تحولات لمقاطع مأخوذة من خطابات أخرى داخل مكون ايديولوجي شامل.

٤. ويظهر (التناص) مع التحليلات التحويلية عند (كريستيفا) في النص الرواني.

٥. ويرى فوكو بأنه لا وجود لتعبير لا يفترض تعبيراً آخر. ولا وجود لما يتولد من ذاته، بل من تواجد أحداث متسلسلة ومتتابعة، ومن توزيع الوظائف والأدوار.

٦. أما (بارت) فيخلص إلى أن (لانهائية) التناص، هي قانون هذا الأخير.[٢٣]

٧. فالتناص عملية وراثية للنصوص، والنص المتناص يكاد يحمل بعـــض صفـــات الاصول ((ولقد عانى مصطلح التناص في النقد العربي الحديث من تعدديـــة في الصياغة والتشكيل فقد ظهر هذا المصطلح في حقل النقد العربي الحديث بعـدة صياغات وترجمات عدة منها:

---

[٢٢] التناص في شعر العصر الاموي، بدران عبد الحسين البياتي، رسالة دكتوراه ١٩٩٦.ص٧.

[٢٣] معجم المصطلحات الادبية المعاصرة. سعيد علوش. دار الكتاب اللبناني. بيروت. لبنان. سوشبرس. الدار البيضاء. المغـــرب ط١. سنة ١٩٨٥ ص ٢١٥.

١. التناص او التناصية.
٢. النصوصية.
٣. تداخل النصوص أو النصوص المتداخلة.
٤. النص الغائب.
٥. النصوص المهاجرة (والمهاجر اليها).
٦. تضافر النصوص.
٧. النصوص الحالة والمزاحة.
٨. تفاعل النصوص.[٢٤]
٩. التداخل النصي.
١٠. التعدي النصي.
١١. عبر النصية.
١٢. البينصوصية.
١٣. التنصيص.

كما وشهد مفهوم التناص خلطاً وتداخلاً واسعين بينه وبين بعض المفاهيم الاخرى، مثل (الادب المقارن) و(المثاقفة) و(دراسة المصادر) و(السرقات الادبية) نتيجة للاقتراب بين هذا المفهوم وتلك المفاهيم فيما يخص الاتجاه العام بينهما في التواصل والتأثير. الا ان مفهوم التناص يختلف عن هذه المفاهيم على صعيد المعالجة النقدية لما يمتلكه من آليات نقدية حديثة وانظمة اشارية ومستويات مختلفة تجعله بعيداً في الفعل الاجرائي عن تلك المفاهيم ومنفرداً في العمليةالتحليلية والتركيبية اثناء اجراء التطبيق[٢٥]

هذا فضلاً عن أن التفصيل في عرض مفهوم التناص على الصفحات القادمة كفيل بعزله وتفريقه عن سواه من المفاهيم النقدية الأخرى لان تعريف الشيء غير المعروف يفرقه عن المعروف من الاشياء.

---

[٢٤] التناص في معارضات البارودي. تركي المغيض، مجلة ابحاث اليرموك، سلسلة الاداب واللغويات، مجلد ٩. عدد٢. سنة ١٩٩١. ص٨٩.

[٢٥] ينظر: تحليل الخطاب الشعري، ص١١٩.

وينظر أيضا: التناص في شعر العصر لاموي. ص٧-ص١٢.

مفهوم التناص في الخطاب النقدي الحديث

((الجذور والمقولات والاراء))

ا في النقد الغربي الحديث:

يقول [ميشيل فوكو] ((ان تاريخ مفهوم من المفهومات لاينحصر في ميله التدريجي نحو الدقة وسعيده المتزايد نحو العقلانية وارتقائه نحو التجريد. وانما هو تاريخ تنوع مجالات تكوينه وصلاحيته. تاريخ قواعد استعمالاته المتعاقبة ومبادئه النظرية المتعددة التي تم فيها ارساؤه واكتمال))[٢٦].

من هذا المنطلق سوف احاول عرض مفهوم التناص متتبعاً في ذلك جذوره الاولى عند ابرز النقاد الذين تحدثوا عنه ونظروا له. ابتداء من جوليا كريستيفا وانتهاء بجيرار جينيت فضلا عن المداخلات التي سوف اسوقها في ثنايا هذا العرض والتي تدعم وتؤكد او تدحض وتخالف بعض آراء الذين تناولوا هذا المفهوم في الخطاب النقدي الحديث.

((ان الكلمة لا تكون وحدها ابداً هذا ما قاله العالم اللغوي السويسري فردناندي سوسور))[٢٧] انها المقولة التي ستصبح فيما بعد الجذر الاساس لمصطلح التناص الذي قام حديثا مع ((الشكليين الروس انطلاقا من شكلوفسكي الذي فتق الفكرة اذ يقول: ان العمل الفني يدرك من خلال علاقته بالاعمال الفنية الاخرى والاستشهاد الى الترابطات

---

[٢٦] نظام الخطاب وإرادة المعرفة. ميشيل فوكو. ت احمد السطاتي وعبد السلام بن عبد العالي. الدار المغربية للطباعة والنشر. المغرب ط١. ١٩٨٧ ص٥١

[٢٧] في اصول الخطاب النقدي الجديد. تودوروف وآخرون. ت د. احمد المديني دار الشؤون الثقافية العامة. بغداد ط٢ سنة ١٩٨٩. ص١٠٣

نقيمها فيما بينها، ولكن باختين كان اول من صاغ نظرية باتم معنى الكلمة في تعـــدد القيم النصية المتداخلة))[٢٨].

((واذا كان باختين لم يستعمل كلمة (تناص) ولا اية كلمة اخرى تقابلها بالروسـية (...) فان مصطلحاً اساسياً لكتابة (الماركسية وفلسفة اللغة)) **١٩٢٩** هو (تداخـــل)(...) وقد استخدم في مثل هذه الانساق: (تداخل السياقات)، (التداخل السيميائي)، (التداخـل السوسيو ــ لفظي) هذا النسق الأخير هو ما يأخذ عند كريستيفا موقع التناص واذا كـان هذا المصطلح غائباً عند باختين فلانة لا كلمة ولا فكرة (النص) ــ بوصفها ممارسة سيميائية (تصنع) عبر الكلام بحتمية) مع درجات هذا النص ــ تعتبر موافقة مع الفلسفة الجماليـــة عنده)).[٢٩] فالكاتب من وجهة نظر [مخائيل باختين Mikail Bakhtine] ((يتطور في عـالم مليء بكلمات الآخرين فيبحث في خضمها عن طريقة لا يلتقي فكره الا بالكلمات تسكنها اصوات أخرى))[٣٠] ومن ثم فكل خطاب يتكون أساساً من خطابات أخرى سابقة ويتقاطع معها بصورة ظاهرة أو خفية فلا وجود لخطاب خال من آخر ويؤكد باختين هذه الحقيقـة ((وحده آدم ذاك المتوحد كان يستطيع أن يجتنب هذا التوجه الحواري نحو الموضوع مـع كلام الآخرين، وهذا غير ممكن بالنسبة للخطاب البشري الملموس)).[٣١] ((ففـــي جميـع مجالات الحياة ومجال الابداع الايديولوجي يشتمل كلامنا بوفرة على كلمـات الآخريـن منقولة بدرجة من الدقة والتمييز. جد متباينة)).[٣٢] فالحوارية امر حتمي لجميع الخطابـات

---

[٢٨] ينظر: الخطيئة والتفكير(من البنيوية إلى التشريحية)، عبد الله الغذامي، كتاب النادي الثقافي، جدة السـعودية، ط١، سـنة ١٩٨٥، ص٣٢١ وينظر أيضاً: الشعرية. تودوروف، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشـر، الـدار البيضاء، ط١، ٩/١/١٩٨٧ ص٤١.

[٢٩] ينظر: في اصول الخطاب النقدي الجديد، ص١٠٣-١٠٤.

[٣٠] ينظر: الشعرية، تودوروف، ص٤١.

[٣١] الخطاب الروائي، مخائيل باختين، ت: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيـع، القـاهرة: / بـاريس، ط١/ القاهرة، سنة ١٩٨٧، ص٥٣-٥٤.

[٣٢] المصدر نفسه، ص١٠٥.

كما يقر بذلك باختين الذي عرف هذا المصطلح بقوله: ((لايوجد تعبير لاتربطه علاقة بتعبير آخر).[٣٣] ((وهي العلاقات التي تعتبر عند باختين في قلب العمل الروائي والتي تسمح بدمج مختلف انماط الخطابات في علاقة مواجهة من دون أن تكون هناك محاولة لفرض وحدة نمط تجمع خطابات العمل الروائي من منظور واحد)).[٣٤]

ويقر باختين بصعوبة التمييز بين الخطابات المختلفة داخل الخطاب الواحد اذ يقول: (ولما كانت العلاقة الحوارية مع كلام الآخرين(...) هي علاقة في جوهرها متباينة ومولدة لتأثيرات اسلوبية مميزة داخل الخطاب فانها مع ذلك تستطيع أن تتشابك تشابكاً وثيقاً وان يصير من الصعب عند التحليل الاسلوبي التمييز بين شقي هذه العلاقة)).[٣٥]

فالعلاقة الحوارية عند باختين تنتسب إلى الخطاب وليس إلى اللغة يقول باختين : ((إن العلاقات الحوارية ممكنة بين الاساليب اللغوية وبين اللهجات (...) ولكن يشترط استيعابها بوصفها مواقف ما ذات معنى محدد، بوصفها وجهات نظر لغوية من نوعها أي ليس من خلال دراستها على وفق منهج علم اللغة الصرف)).[٣٦]

اصبح واضحا الآن ما يعنيه باختين من هذه المقولة: أن الأساليب اللغوية واللهجات وتداخل اللغات هنا تنتمي إلى الخطاب لانه يحيل إلى مرجعية، إلى مواقف ونصوص تحيل على دلالة معينة في واقع ما: فالتناص ينتسب إلى الخطاب لا إلى اللغة كما قد يساء فهم مقولات باختين في هذا الصدد.

وينبغي في هذه القضية أن نفرق بين اللغة الطبيعية واللغة الاصطناعية التي قصدها باختين بمقولته السابقة . يقول لوتمان: ((أن اللغة الثانية أو الاصطناعية أو الأدبية، نظام

---

[٣٣] التناص، تودوروف، ت. فخري صالح، مجلة الثقافة الاجنبية، عدد٤، ١٩٨٨، ص٤.

[٣٤] النقد الأدبي،ل.برونل وآخرون، ت: د.هدى وصفي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة/ باريس، ط١/ القاهرة، سنة ١٩٩٠، ص٧.

[٣٥] ينظر: الخطاب الروائي، ص٥٦.

[٣٦]قضايا الفن الابداعي عند ديستويفسكي، مخائيل باختين، ت: جميل نصيف التكريتي، سلسلة المائة كتاب، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، ط ١، سنة ١٩٨٦، ص ٢٦٩.

صوغ ثان يتركب على مستوى اللغة الطبيعية))[٣٧]. ((فيرجع كل إنتاج لغوي إلى حقـــل العبارات المستخدمة في مجتمع ما وفي فترة ما خاصة من تاريخه فالقائل (الكـــاتب) عندمـــا يتكلم أو يكتب فهو يتحرك ضمن الكلام أو الخطابات الموجودة قبلا . هذا النشاط الموجه من خلال التفاعل الكلامي والخطابي يمكن اختصاره ضمن مفهوم الحواريـــة (dialogisom) انه لا يتناول الكلام أو الخطاب الموجود سابقا فحسب بل يشمل أيضا انتاجيا لغويا محتملاً وآتيا))[٣٨].

فنظرية الحوارية (الصوت المتعدد) التي أسسها باختين تعد مقدمة أساسية وجذريـــة لمفهوم التناص الذي ((تبلور على يد الباحثة جوليا كريستيفا (Julia Kristeva) في ابحـــاث لها عدة كتبت بين (١٩٦٦ ــ ١٩٦٧) وصدرت في مجلتي (تيـــل كيـــل Tel Quel) و (كريتيك Critiqus) واعيد نشرها في كتابيها (سيموتيك Semeiotke) و (نص الروايـــة O man Letextedur) وفي مقدمة كتاب ديستويفسكي لباختين (Bakhtine))[٣٩].

نفت كريستيفا وجود نص خال من مداخلات نصوص أخرى وقالت عـــن ذلـــك ((إنَّ كل نص هو عبارة عن ((لوحة فسيفسائية) من الاقتباسات وكل نص هـــو تشـــرّب وتحويل لنصوص أخرى))[٤٠] . فالتناص عند كريستيفا أحد مميزات النص الأساسية الـــتي تحيل على نصوص أخرى سابقة عنها أو معاصرة لها[٤١] . وتصف كريستيفا التناص ((بأنـــه قانون جوهري اذ هي نصوص تتم صناعتها عبر أمتصاص وفي الوقت نفسه هدم النصـــوص

---

[٣٧] مفهوم التناص بين الاصل والامتداد. بشير القمري مجلة الفكر العربي المعاصر عدد ٦٠، ٦١، ك٢: شـــباط. ١٩٨٦، ص ٩٥.

[٣٨] المصدر نفسه، الصفحة ذاتها.

[٣٩] في اصول الخطاب النقدي الجديد ص ١٠٢.

[٤٠] الخطيئة والتكفير، ص ٣٢٢.

[٤١] معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص ٢١٥.

الأخرى للفضاء المتداخل نصياً ويمكن التعبير عن ذلك بأنها ترابطات متناظرة (Jonetons–Alter) ذات طابع خطابي))[٤٢].

لا يتعارض مفهوم التناص مع الاصول النظرية (لعلم الدلالة التحليلي (Semanalyse) *[٤٣]، الذي صاغته الباحثة كريستيفا بل يتكامل معه ليشكل امتداداً معرفياً. انسجاماً مع هذه المقولة فكل خطاب بامكانه أن يصبح هدفاً لخطاب نقدي آخر وان كان على شكل (محاكاة ساخرة (Parodia)[٤٤].

إن التناص عند كريستيفا يندرج ضمن إشكالية الانتاجية النصية التي تتبلور كـ(عمل النص) . اذ يشكل النص لكريستيفا مجال عمل ذاتي التولد يفكك اللغة الطبيعية المرتكزة على التمثل لاستبدالها بتعددية المعاني* التي يستطيع القارئ وحتى الكاتب ايجادها انطلاقاً من سلسلة جامدة ظاهرياً، هذا العمل المستقل عن مؤلفه تسميه كريستيفا (الدلائلية Signifance)[٤٥] . "والدلائلية أو التمعني، على عكس الدلالة لا يملك إلاّ أن يقتصر على الاتصال، على التمثيل، على التعبير، انه يموضع الفاعل (الكاتب، القارئ) داخل النص ليس كاسقاط يمكن إن يكون استيهاما (...) ولكن كـ(ضياع) في المعنى"[٤٦].

---

[٤٢] علم النص. ص ٧٩.

[٤٣] تفسير وتطبيق مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعاصر. عبد الوهاب ترو. مجلة الفكر العربي المعاصر. عدد ٦٠ ــ ٦١. ك٢ ــ شباط. ١٩٨٩. ص ٧٨.

* ((يهدف علم الدلالة التحليلي (الذي يعتبر نشاطاً سيميائياً) إلى تحليل الدال والعمليات الدلالية فهو مرتبط بالانظمة العلمية وقادر على نقل التحولات الاسطورية والتاريخية والاجتماعية إلى نسيج اللغة بعد تفكيكها وإعادة بنائها . لقد حاول الاستفادة من علم النفس من خلال نظريات (فرويد) و (لا كان) وخاصه في ميدان الدال واللاوعي القائمين على اسس انتاجية وتحويلية)) ينظر: المصدر السابق، ص ٧٨.

[٤٤] ينظر: في اصول الخطاب النقدي ...، ص ١٠٢.

* وقد اشار ابن الاثير وتعرض لهذه القضية في معرض حديثه عن التأويل اذ يقول [لا يخلو تأويل المعنى من ثلاثة أقسام: اما ان يفهم منه شيء واحد لا يحتمل غيره. واما ان يفهم منه الشيء وغيره، وتلك الغيرية: أما ان تكون ضداً أو لا تكون] ينظر: المثل السائر في ادب الكاتب والشاعر، لابن الاثير. تحقيق محمد محيي الدين بن عبد الحميد. ج١. شركة ومطبعة مصطفى البابي حلبي واولاده بمصر. سنة ١٩٣٩. ص ٣٣.

[٤٥] ينظر: النقد الادبي. ل برونل، ص ١٠٥ ــ ص ١٠٦.

[٤٦] ينظر: نظرية النص، ص٩٥.

إنّ البنية تستند على مفهوم منجمد للنص، اذ أن مجموع العلاقات التي تكونه تحدد دلالته ولو تعددت هذه الاخيرة وهو مفهوم يدحضه مفهوم الانتاجية (Productivity)[٤٧].

فالنص في نظر كريستيفا ليس نظاما لغويا ناجزا ومقفلا أو مغلقا كما كان يزعم الشكلانيون الروس والبنيويون الأوربيون (...)*، بل انه مصدر لارتداد الاشعاع وانعكاسه فهو بمثابة العدسة المقعرة، لمعان ودلالات معقدة[٤٨]. "فلا معنى اذن لانغلاق النص ففي كل بيت وكل قصيدة نجد صدى ابيات أخرى"[٤٩].

لقد كان النص في نظر البنيوية بنية قائمة بنفسها ومكتفية بذاتها، قائمة على نظام لغوي اشاري تربط بين عناصره شبكة من العلاقات المترابطة التي تحيل إلى معنى محدد طبقاً لمبدأ التولد الذاتي أو الانبثاقي فهو على هذا الأساس يشير إلى دلالات محددة على عكس ما تراه كريستيفا فالنص فضلا عن نظامه اللغوي والاشاري ينفتح بفضل منتجة (القارئ) على فضاءات (خارج ــ نصية) تحيل إلى معان عدة وتستقطب فوق هذا شبكة معقدة من النصوص التي سكنت في نص المبدع وذاكرة القارئ.

((وتستخرج كريستيفا من مفهوم الإنتاجية، تمفصلا ثنائيا أساسيا: (النص الظواهري phenotexte) و (النص التكوين genotexte) اذ تقصد بالمصطلح الأول: مستوى القول الملموس وبالثاني: ما يحدث تحت هذه البنية الظاهرية عندئذ يصبح النص نقطة الالتقاء ليس

---

(٤٧) النقد الأدبي، ص ١٠٥.

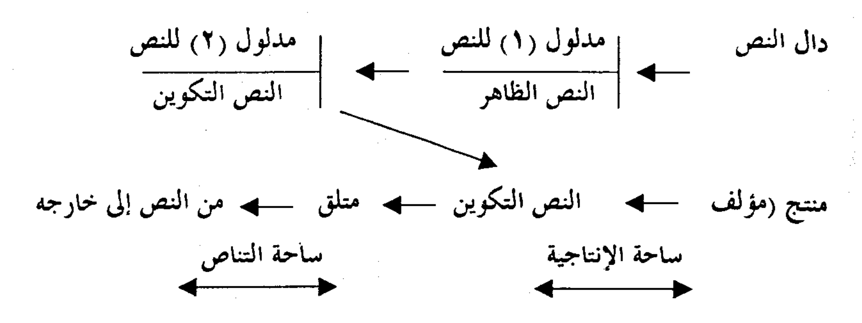
* وظفت كريستيفا نظرية التناص لنسف بعض مقولات المركزية الاوروبية مثل مقولة الحضور ومقولة الانسجام ومقولة الحقيقة المطلقة التي يحتويها النص ويحيل عليها، واثبتت ان أي نص هو عبارة عن نسيج من اصوات آتية من هنا وهناك* . ينظر: دور المعرفة الخلفية في الابداع والتحليل، محمد مفتاح، مجلة دراسات سيمائية، ادبية، لسانية، عدد٦، سنة ١٩٩٢، ص٩٦.

(٤٨) ينظر: النقد الادبي ص ١٠٥.

(٤٩) الكتابة والتناسخ (مفهوم المؤلف في الثقافة العربية)، عبد الفتاح كيليطو، ت: عبد السلام بن عبد العالي، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط١، سنة ١٩٨٥، ص ٢٥.

بين منتجه ومتلقيه فحسب بل وأيضا بينه وبين النصوص المتعددة التي سبقته أو القريبة منه والتي تربطها به علاقات غير متوقعة، ولكن فعلية))[٥٠].

وبتعبير آخر أن النص الظواهري أو النص الظاهر أو خلقة النص هو الدلالة الأولية الكلية للنص أو النص الذي يمكن أن يدرك معناه عند القارئ العادي والنص التكوين أو النص التكويني أو تخلّق النص هو الدلالة الثانية الكلية للنص أو معنى المعنى الكلي للنص أو البنية العمقية له ويوضح المخطط الآتي ذلك بوضوح:



ليس هذا التقسيم بين النص الظاهر والنص التكوين إلا تيسيرا لعلاقة أكثر تعقيداً اسستها الفلسفة الماركسية وهي العلاقة الجدلية بين البنية الفوقية والبنية التحتية، أيضا على الصعيد اللغوي فان (نعوم تشومسكي) له تقسيم مشابه له، وهو التقسيم القائم على ثنائية البنية السطحية والبنية العميقة للنصوص اللغوية. هذا فضلا عن ((أن النص يخضع في نظر كريستيفا في تركيبه الظاهر والخفي لقوانين الوجود والعدم واستفادت من ذلك مما قرأته لكانط وهيغل وماركس ولينين والوجوديين عامة فحولت النص الأدبي إلى قضية كبرى لا تقتصر على وصف الظواهر الاسلوبية ولا تتوقف على استخراج الثنائيات وضبط الوحدات والوظائف بل تحول مشغل بحثها من بنية النص، من موضوع تشكله إلى البحث

---

(٥٠) ينظر: وجود النص، نص الوجود، مصطفى الكيلاني، الدار التونسية للنشر سلسلة موافقات، رقم السلسلة (٢) مطبعة تونس قرطاج، تونس، سنة ١٩٩٢، ص ٦٥ ـ ص ٦٦.

عن ماهيته من دون أن تتخلى عن حضوره المادي المحسوس))[٥١] . ((فهي تضع تجربة التحليل السيمي (Semenallgse) عند الحدود بين السيمائية (اذ يبقى النص دائماً) نظاما للعلامات والتحليل النفسي (فتصبح العلامة) اطارا للغرائز الفردية أو الجماعية التي توظف رموزها الخاصة في هذا الإطار))[٥٢]*

((ولا تدحض الباحثة ارتباط النص بسياقه (...) فالسياق مذوَّب في النص))[٥٣] .

ولكنها تجعل الانفتاح النصي من داخل النص على ما هو خارج عنه (خارجي — نصي) فتربطه بالنصوص الأخرى والمرجعيات الاجتماعية والثقافية ()** من خلال حشد وتنضيد نصوص سابقة أو معاصرة ضمن لحمة النص المتناص (المقروء) بوصفه نظاما لغوياً وإشارياً يحيل على نصوص أخرى ...

ويواصل (رولان بارت Roland Barthes) ما انتهت إليه كريستيفا من طروحات حول نظرية النص ولا سيما في النص والتناص إذ يقول: ((كل نص ليس إلا نسيجاً من استشهادات سابقة (...) ويتحدث بارت عن النص بوصفه جيولوجيا كتابات ويصرح على إنتاج المعنى في معرض حديثه عن التناص في كتابه (لذة النص): هذا هو التناص، اذن استحالة العيش خارج النص اللانهائي وسواء كان هذا النص بروست أو الصحيفة اليومية أو الشاشة التلفزيونية، فان الكاتب يصنع المعنى والمعنى يصنع الحياة))[٥٤].

---

[٥١] وجود النص — نص الوجود، ص ٦٠ — ص ٦١.

[٥٢] ينظر: النقد الادبي. ص ١٠٥.

* إن التناص مقولة سيميائية كبرى، فكما العلامة تشير إلى رمز أو شيء ما فكذلك النص يشير حسب نظرية التناص إلى نصوص عدة !.

[٥٣] وجود النص — نص الوجود، ص ٦٤.

** عند الاحالة فان القارئ يرجع من خلال قراءته للنص على نصوص أدبية وفكرية وغيرها من الكتابات الموثقة من جهة ومن جهة أخرى إلى واقع اجتماعي معين او بيئة معينة ومن ثم فثمة مرجعيتان الأولى: مرجعية نصية، أما الثانية: فهي المرجعية الواقعية.

[٥٤] ينظر. في اصول الخطاب النقدي الجديد، ص ١٠٥. ص ١٠٦.

فلا وجود لنص بريء كما يذهب إلى ذلك بارت فالتناص امرحتمي لكل النصوص ويضرب بارت على ذلك مثالا طريفا إذ يقول : ((إنَّ مؤلفات بروست هـي المؤلفـات المرجعية بالنسبة الي))[٥٥] وهو بذلك يؤكد دور المتلقي في عملية خلق التنـاص وقدرتـه المرجعية والثقافية التي بواسطتها يقيم العلائق بين النصوص الأخـرى والنـص المقـروء، والمؤلف من وجهة نظر بارت لا يفعل شيئاً سوى تكرار النصوص الأخرى إذ يقول: "مـا دام النص مجموعة من النصوص المتداخلة يتحول عبرها المؤلف إلى مجـرد ناسـخ ليـس إلا"[٥٦]. وفي الحقيقة ليس الأمر كما يقول بارت لكن الكاتب عند اعتماده نصوصاً أخرى فهو لا يعيدها كما هي، إنما يعيد صياغتها بعد تفكيكها في ذاكرته فيصبها من جديـد في قوالب جديدة بعد ان حور فيها وعدل في شكلها ومضمونها ويؤكد هذا الأمر (سـولرس Sollers): "كل نص يقع في مفترق طرق نصوص عدة فيكون في ان واحد إعادة قراءة لهـا واحتذاء وتكثيفاً ونقلاً وتعمقاً"[٥٧].

ويصرح بارت في مكان آخر بأن "التناص يلغي التراث ويقضي عليه"[٥٨].

وفي الواقع أن التناص لا يلغي التراث بقدر ما يعيده بقوانين مختلفة ليبعثه من جديد على صور متباينة.

إن التناص فيما يقول بارت: ((يفيد في مقاومة قانون السياق المنغلق فيؤكد وجـود سياقين على الأقل ومن ثم فان العبارة التي تنتج معنى ممكنا لا تلغي غيره من المعـاني الـتي تصله بنصوص متغايرة، والنـص المتنـاص (intertext) يتضمـن المؤثـرات والمصـادر والاصول))[٥٩].

وفي هذا القول تحول كبير من البنيوية إلى ما بعد البنيوية، البنيوية التي تعد النـص بنية مغلقة ومقفلة لا تحيل على ما هو خارج عن النص إلى ما بعد البنيوية ومنـها نظريـة

---

[٥٥] لذة النص، رولان بارت. ت: فؤاد صفا، والحسين سبحان. الدار البيضاء ط١، سنة ١٩٨٨، ص ٤٠.

[٥٦] النص بوصفه إشكالية راهنة .. ص١٤.

[٥٧] في اصول الخطاب النقدي، ص ١٠٥.

[٥٨] من الأثر إلى النص. رولان بارت، ت: عبد السلام بن عبد العالي. مجلة الفكر العربي المعاصر، عـدد٣٨، آذار ١٩٨٦، ص ١١٥.

[٥٩] عصر البنيوية، اديث كيرزويل، ت: د. جابر عصفور، دار الشؤون الثقافية العامة، بغـداد ط ١، سـنة ١٩٨٥، تنظـر: هوامش المترجم، ص ١٩٤.

التناص التي ترى ضرورة مع الانفتاح على ماهو (خارج نصي) ويؤكد بارت قيمة السياق السوسيو ــ ثقافي للنص الذي يحيل على ثقافة مجتمع معين، هذا فضلا عن اهتماماته في الجانب الاجتماعي للنص ...

ويذهب بارت إلى أن أصول النص المتناص غير محددة كما انها عصية على الفهم والإرجاع، والتسمية، لان قانون التناص غير نهائي فهو يحيل على معان متعددة ومتشبعة والتي لا تشير صراحة إلى المصدر الأساس بل تثير الشكوك في تعدد مصادر النص وأصوله ومواده الأولية ((ان التناص الذي يدخل فيه كل نص لا يمكن ابدا أن يعد اصلا للنص: البحث عن أصول الأثر والمؤثرات التي خضع لها رضوخ لأسطورة السلالة والانحدار أما الاقتباسات التي يتكون منها النص فهي مجهولة الاسم ولا يمكن ردها إلى اصولها مع ذلك فقد سبقت قراءتها))[٦٠]*.

((إنَّ تبادل النصوص اشلاء نصوص أخرى دارت أو تدور في فلك النص معتبر مركزا وفي النهاية تتحد معه، وهو واحدة من سبل ذلك التفكيك والانبناء))[٦١]

فالتناص عند بارت بمثابة البؤرة التي تستقطب إشعاعات النصوص الأخرى وتتحد مع هذه البؤرة لتؤسس النص الجديد (المتناص) ومن ثم يخضعان في الآن نفسه إلى قوانين (التشكل) أو البناء وقوانين (التفكك) أي الاحالة إلى مرجعية أو إلى نصوص أخرى...

((فالنص يصنع من نصوص متضاعفة التعاقب على الذهن منسجمة من ثقافات متعددة ومتداخلة في علاقات متشابكة من المحاورة والتعارض والتافس وبذا يتأسس ما يسميه بارت: المعجم المتباين العناصر للنصوص المتداخلة(...) ويقول: إن هذه العلاقات

---

[٦٠] من الأثر إلى النص، ص ١١٥.

* ((قد يقال ان بالامكان التغلب على مسألة شمولية الاطلاع على النصوص الأدبية السابقة باستخدام الحاسب الآلي (computers) وذلك لتجاوز معضلة الاحاطة بالكم الجسيم من النصوص واستحضارها لحظة الدراسة (...) لكن الانماط التي يتعرفها الحاسوب هي تتفق مع المعايير المعروفة للغة في صورتها الاتصالية العادية وليس في صورتها الشعرية)) . ينظر (التناص المفهوم والافاق) باقر جاسم محمد، مجلة الآداب عدد (٧ ــ ٩) سنة ١٩٩٠، ص ١٦.

[٦١] نظرية النص، ص ٩٦.

تشابك وتتضافر لتتوجه نحو وجهة واحدة هي ذهن القاريء الذي يفكك النص ويشـوحه لكي يمنحه وجوده: معناه)).[62]

((فالتناصية قدر كل نص مهما كان جنسه لا تقتصر على قضية المنبـع أو التأثـير والتناص مجال عام للصيغ المجهولة التي نادرا ما يكون اصلها معلوما(...) ومتصور التنـاص وحده الذي يعطي أصولياً نظرية التناص جانبها الاجتماعي)).[63] فلا يحيد بـارت عـن الدرب الذي سلكته كريستيفا في تأكيدها أن النص نظام يحيل على معنى وليـس فعـلا اعتباطياً أو آليا. ((فالنص متخذ حجابا يجب الذهاب وراءه بحثا عن الحقيقة وعن الرسـالة الواقعية وباختصار عن المعنى)).[64]

فالإنتاجية عند بارت ((الساحة التي يتصل فيها صاحب النص بقارئه، فالنص يعتمل طوال الوقت ومن أنى تناولناه(...) فالإنتاجية تنطلق وتدور دوائر إعادة التـوزيع ويـبزغ النص عندما يباشر المدون أو القارئ مداعبة الدال)).[65] إن الإنتاجية لدى بارت في جدلية تقع بين المؤلف بوصفه المنتج الأول للمعنى، وبين متلقي النص(وهم عديدون ومتبـاينون) وبوصفهم منتجين شرعيين للمعنى على وفق إحالاتهم وهذا الأمر وحده يسهم في تعدديـة المعنى للنص الواحد وهو ما يسميه بارت اعتمادا على اقتراحات كريستيفا بـ(التمعـني) ((إذ تتحول قوة الحضور بفعل (الاختلاف).* إلى غياب للدلالة الواحـدة. والى تخصيـب

---

[62] ينظر: الخطيئة والتفكير، ص٢٢٣.

[63] نظرية النص، ص٩٦.

[64] ينظر: لذة النص،ص٦٤. وينظر ايضاً: نظرية النص،ص٩٧.

[65] ينظر: نظرية النص، ص٩٤.

* يعد مفهوم الاختلاف من المفاهيم التي بلورتها الكتابـات النقديـة الـتي تنتمـي إلى فـترة مـا بعـد البنيويـة (-past structuralism) والتي ارتبطت بكتابات جاك ديريدا وانصار المدرسة (التفكيكية Deconstruction) وبكتابـات عالم التحليل النفسي (جاك لاكان) ومفهوم (الاختلاف Difference) هذا ليس اختلاف الذات عن الآخر أو تميز النـص عن غيره من النصوص الأخرى، وانما هو اختلاف النص عن نفسه ولايتم تصور هذا الاختلاف إلا في عملية إعـادة القـراءة وجدها...) ينظر: الشعر والتحدي (إشكالية المنهج)، صبري حافظ، مجلة الفكر العربي المعاصر عدد ٣٨ آذار سـنة ١٩٨٦، ص٧٩.

للدلالة المحتملة بحيث يغدو النص حلقة من سلسلة متواصلة من الدلالات غـــير المقترنـــة بمرجع واحد، وهو ما اصطلح عليه باسم (الدلالة المتعالية) حيث أن القـــراءة المحايثـــة أو الباطنية للنص تتم من خلال الانتقال بين داخل النص وخارجه انتقالات موضوعية)).[٦٦]

حيث يتم تحويل النص الظاهر إلى النص التكوين بفضل منتجة (القـــاريء) الـــذي يبحث عن متعة في النص.

واهتم [تزفتان تودوروف Tzvetan Todorov] بالتناص في دراسته عـــن المفكـــر الروسي باختين، إذ يرى أن مصطلح التناص يعادل مصطلح الحوارية إذ يعد جميع العلاقات التي تربط تعبيراً بآخر علاقات تناص ومن هذه العلاقات ((خطاب الآخر وخطاب الأنـــا فضلاً عن جميع العلاقات الدلالية التي تنهض بـــين ملفوظـــين هـــي علاقـــات حواريـــة (تناصية).[٦٧]

وبهذا قد أعطى تسمية جديدة هي (التناص) اعتماداً على اقتراح جوليا كريســـتيفا فقال: ((إنّه على المستوى الأكثر بساطة كل علاقة بين ملفوظين تعتبر تناصا فكل نتـــاجين شفويين أو كل ملفوظين يحاور احدهما الآخر يدخلان في نوع مـــن العلاقـــات نســـميها (علاقات حوارية))).[٦٨] إلا أن مفهوم التناص عنده اكثر شموليـــة فينـــدرج ضمنـــه في

---

[٦٦] ينظر: استراتيجية التفكيك، بسام قطوس، مجلة البصائر، تصدر عن عمادة البحث العلمي بجامعة البنات الاردنية الاهليـــة، مجلد١، عدد ٢ آذار ١٩٩٧، ص٧٣.

وينظر أيضاً: الكتابة والاختلاف، جاك ديريدا، ت: كاظم جهاد، تقديم: محمد علال سيناصر، دار توبقال للنشـــر، ط١، ســـنة ١٩٨٨، ص٤٣.

• يقول بارت في معرض حديثة عن التمعني: ((يأتي تقمصه (أي التمعني) للمتعة. فالنص يصبح شهوانيا بواسطة متصور التمعني (ولهذا ليس هناك ادنى حاجة لتمثيل مشاهد شهوانية) نظر: نظرية النص، ص٩٥. وينظر أيضاً الفصل الثاني مـــن كتـــاب لـــذة النص.

[٦٧] ينظر: التناص، تودوروف ص٤-١٠.

[٦٨] ينظر: اسلوبية الرواية، حميد الحمداني، منشورات دراسات ادبية سيمائية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط١، ســـنة ١٩٨٩،ص٩١.

طروحاته مفهوم الحوارية إلا ان هذا الأخيرمُستخدم عنده لانواع خاصة من التناص ((كتبادل الاستجابات بين شكلين أو لفهم باختين الخاص للهوية الشخصية للإنسان)).[69]

ويقر تودوروف بأن لا مناص من ظاهرة التناص إذ يقول في ذلك ((ليس هناك تلفظ مجرد من بعد التناص)).[70] ((فكل نصية هي تداخل نصي)).[71] ويحاول تودوروف أن يلصق التناص باخطاب من دون اللغة يقول: ((أن التناص ينتسب إلى الخطاب (discourse) ولا ينتسب إلى اللغة وانه تمثل للغة)).[72]

ويحذرتودوروف من استخدام النص المعارِض بالنص المعارَض بديلاً عنه او تعويضاً له ((لان العلاقة بينهما ليست من نوع التكافؤ السهل فحسب بل هي علاقة يعتريها تنوع عظيم)).[73] ويقر تودوروف بصعوبة ارجاع النص المتناص إلى اصوله أو إلى مرجعيته التي تكون منها ((لا يستدعي النص الحاضر نصاً آخر بل مجموعة لا اسم لها من الخصائص الخطابية فاننا نجد انفسنا بازاء وجه من وجوه تعدد القيم)).[74] وهو بهذا يتفق مع بارت في كثرة المصاعب اثناء عملية تحديد أصول النص المتناص...

أما [يوري لوتمانYouri Lotman] فلقد اهتم بدراسة التناص إلا ان اهتمامه انصب على القراءة والتلقي ضمن تمييزه بين اللغة الطبيعية واللغة الاصطناعية (الأدبية) في كتاب (بنية النص الفني) "ليست هذه اللغة حسب، ي.لوتمان معزولة عن الصراع والتناحر الذي يقوم بين الباث (المرسل) والمستقبل (المرسل إليه) وقد تتخذ حينئذ سمة التخفي (اللغة كقناع) التي تجعل هذا المستقبل في علاقة مع (لغة) المرسل (الكاتب أو المؤلف) الذي يفرضها على القارئ وقد تعرضت لتهجين مع اللغات الأخرى التي تشكل قبلياً جزءاً من

---

[69] ينظر : التناص، تودوروف.ص٤.

[70] ينظر المصدر نفسه. ص٥.

[71] نقد النقد، تودوروف. ت: سامي سويدان. منشورات مركز الانماء القومي، بيروت ــ ط١، سنة ١٩٨٦، ص٩٤.

[72] التناص، تودوروف.ص٤.

[73] الشعرية، تودوروف، ص٤٠–ص٤١.

[74] المصدر السابق. ص٤٢.

عدة وعي القاريء" [٧٥] وهو بهذا يحاول إعطاء القاريء الدور الفاعل هذا فضلا عن مؤلف النص إذ يجعله منتجاً للتناص بفضل الاحالة والامتصاص ومن ثم التحويل الذي يمارسه على النص الجديد، فهو يركز على "المقروئية الثقافية*" لكل من الباث والمتلقي في عملية خلق التناص.

وهكذا يصبح النص عبارة عن تراتبية تجعله ينقسم إلى نصوص صغيرة تميل عليه داخليا كما تميل من جانب ثانٍ على بنيات خارج نصيه(...) وتقتضي الضرورة في هذا السياق مقابلة النص الأدبي مع السنن التي تتحكم فيه من وجهة نظر علائقية البنيوية الداخلية ومن وجهة نظر التجنس الذي يرقى إليه ويتم ذلك حسب لوتمان عبر احالة النص على واقعه وهو يعيد إنتاج واقع آخر ويترجمه ويعوض الحياة المعروضة وعبر احالته لغته على النماذج الثقافية". [٧٦]

فالنص عند لوتمان ترجمة لواقع أو تدوين لتجربة بوساطة اللغة، وينبغي عند الاحالة الا تكون إلى نصوص أخرى فحسب ولكن إلى واقع هذا النص والمحيط الذي انبثق منه ويشمل هذا المؤثرات الايديولوجية والنفسية والاقتصادية والابستمولوجية...فهو يقر بانفتاح النص على ماهو خارج عنه لانه لا يمكن أن تكون الإحالة إلا بفضل هذا الانفتاح النصي ولكي يتسنى للقارئ أن يقيم العلائق ويصل المقطوع ويسد الفراغات بين النص المتناص مع النصوص الأخرى السابقة أو مع الواقع الذي تكون فيه، فالنص بعد هذا يسمى (نصا مفتوحاً) ففي كل قراءة يتجدد معناه ليس فقط عند قراء مختلفين فحسب وإنما عند قاريء واحد أيضاً.

---

(٧٥) ينظر: مفهوم التناص بين الاصل والامتداد، ص١٠١.

* يتكرر مصطلح المقروئية الثقافية في دراسات نقاد نظرية التناص وهو يعني: القراءات والثقافات والمعارف والمرجعيات التي تختزلها ذاكرة الإنسان في حياته ثم يستحضرها عند الكتابة والقراءة على حد سواء.

(٧٦) ينظر: المصدر نفسه، ص١٠١.

ويقترح [لوران جينيJenny] إعادة تعريف التناص بأنه ((عمل تحويل وتمثيل عـدة نصوص يقوم بها نص مركزي يحتفظ بريادة (قيادة) "المعنى" نرى هنا أن التنـاص بمثابـة خاصية للنص وان المطلوب هو عدم تضيع النقطة المركزية وان الدلالـة شـيء مـلازم للنص)).[77]

فالتناص عند جيني عملية صهر نصوص في بؤرة مركزية أو ما تسـمى (بـالبؤرة المزدوجة)* هذه البؤرة تخص النص الجديد (المتناص) فالنصوص المنصهرة في هـذه البـؤرة تضيء النص الجديد وعندئذ تصبح تابعة له لأنها جزء منه وفي هذه الحالة لا تصبح العملية مجرد احالة على نصوص أخرى فحسب، بل العملية تصبح غاية في التعقيد بسبب من تحويل وتمثيل النصوص المتموضعة في نسيج هذه البؤرة التي يصعب معها الإرجاع والإحالة.

((ويجعل جيني التناص يتم على مستوى الشكل والمضمون سواء بسواء من خـلال المحاكاة والمحاكاة الساخرة والتمثيل والتوليف والسرقة الأدبية)).[78]

((ويرى جيني أن الأمر لا يتعلق بأزمة ثقافية وانما هو "قلق التأثير"** الـذي يخلـق الوازع والذوق ورغبة المبدع في "تغييرالنماذج" على وفق صور شتى يسعى من خلالهـا إلى اقصاء شبح الاب علماً أن التناص ظاهرة نقدية وليـس مجـرد إضافـة ملتبسـة مـن التأثيرات)).[79]

---

[77] ينظر في أصول الخطاب النقدي، ص١٠٨–ص١٠٩.

* تعد فكرة البؤرة المزدوجة من أهم نتائج، مصطلح التناص في الدراسة النقدية الحديثة على اساس ان ازدواج البـؤرة يلفـت اهتمامنا إلى النصوص الغائبة والمسبقة، والتخلي عن اغلوطة استقلالية النص)) ينظر: التناص التاريخي والديني، احمـد الزغـبي، مجلة ابحاث اليرموك، مجلد ١٣، عدد١، سنة ١٩٩٥ ص ١٧٤–ص١٧٥.

[78] ينظر: مفهوم التناص بين الاصل والامتداد، ص٩٢.

** مصطلح اجترحه (بلوم) وهو علاقة تفاعلية نصية، يتداخل فيها النص مع مجموعة من النصوص في محاولة لتأسيس الذات عن طريق تدمير الآخر للمزيد من التفصيل ينظر: الشعر والتحدي، إشكالية المنهج، ص٧٧.

[79] ينظر مفهوم التناص بين الاصل والامتداد، ص٩٣.

لا تخلو هذه المقولات السابقة من بعض التصورات التقليدية لمفـــهوم التنـــاص لان جيني حاول حصرها في ميدان التأثيرات على الرغم من استدراكه الأخير.

والتناص بمفهومه الجديد عنده على مظاهر فهي أما (تحقيقاً) أو (تحويلاً) أو (خرقــاً) وهي المظاهر التي من شأنها ان تفيد في التوصل إلى معنى النص وبنيته.(٨٠)

إنَّ التناص عند جيني يتميز بالتمهيد لخط خاص في القراءة يكسر خطية (عموديــة) النص ولكننا نكون حينئذ ازاء امرين، أما متابعة القراءة على أساس اعتبار النص جــــزءاً مقطعاً من نص آخر هو مركبيةLasyntagmtigne النص بأكملها أو العـــــودة إلى النـــص الاصل (المصدر) والبحث بعد ذلك عن العلائق الخلافية التي توحد أو (تفرق)أيضاً بـــين النص الجامع والنصوص التي سبقته.(٨١)

بينما تبنى [ميخائيل ريفاتيرM.Riffaterre] في آخر أعماله عن الاســـلوبية صيغــة التناص واستعملها مرتبةً من مراتب التأويل وهو تبن مرتبط بافكاره عن الوقائع البلاغيـــة والمقروئية الأدبية على مستوى افتراض تطابق متبادل بين الشكل والمضمـــون (Semiosis) فان مرجعيات النصوص هي نصوص أخرى.(٨٢)

((فهو يذهب إلى أن التناص منتج (للتدال) بينما القراءة الخطية لا تنتج سوى المعنى ولما كانت هذه القراءة تتم على ضوء مرجعيات كثيرة للنص(...) فان المعنى المفترض للنطق لا يستوي إلا على ضوء اعتبار معنى في النص ومعنى مرجعي في آن واحد)).(٨٣)

ويحاول ريفاتير التمييز بين التناص والتداخل النصي ((التناص هـــو مجموعـــة مـــن النصوص التي نجد بينها وبين النص الذي نحن بصدد قراءته هو مجموعة من النصوص الـــتي نستحضرها في ذاكرتنا عند قراءة مقطع معين، أما تداخل النصوص فهي ظـــاهرة توجيـــه

---

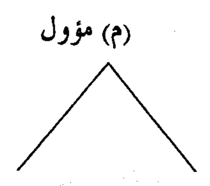
(٨٠) ينظر: نفس المصدر، ص٩٢.

(٨١) ينظر: مفهوم التناص بين الاصل والامتداد، ص٩٢.

(٨٢) ينظر: في أصول الخطاب النقدي الجديد، ص١١٠.

(٨٣) تداخل النصوص، هانس وجورج روبريشت، ص٥٧.

قراءة النص ويمكن أن تحدد تأويله وهي مناقضة للقراءة الخطية، ولما كان تداخل النصوص يساهم في مسار المعنى العميق فانه يمثل في الحقيقة (سيميائية لتداخل النصوص) هذه السيمائية نجدها مُفهمة في المثلث المنطقي:



لايؤدي تداخل النصوص وظيفته ولا ينهض النص باعباء نصانيته إلا اذا كانت القراءة تنقل من (ن) إلى (ن١) عبر (م) وكان تأويل النص على ضوء التناص رهين المؤول. فإذا مررنا في القراءة من (ن) إلى (ن١) مباشرة متبعين الخط المتقطع فأننا لا ندرك سوى إشارة أو شاهد أو مصدر.[٨٤]

أما الناقد (ب.زمتور p.zumthor) فيمتد التناص عنده إلى فضاءات في آن واحد:

١. فضاء يتحدد الخطاب فيه بوصفه موضوعا لتحويل الملفوظات الآتية من مواقع اقرب.
٢. فضاء يتم فيه الفهم (القراءة) بحسب قانون جديد ناتج عن التقاء خطابين أو عدة خطابات لملفوظ واحد.
٣. واخيرا، الفضاء الداخلي الذي يبرز فيه الخطاب العلاقات المنعقدة بين الاجزاء الداخلية المكونة له.[٨٥]

---

[٨٤] ينظر المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[٨٥] ينظر: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

انّ الفضاء الأول المكون للنص المتناص قائم على قصدية،المؤلف لان عملية التحويل لا تكون إلا بفضل هذا المؤلف الذي يحور النصوص الأخرى، ويعطي الفضاء الثاني الدور الكبير للمتلقي بوصفه منتجا ليس للمعنى فحسب ولكن للتناص أيضاً على وفق المرجعية الابستيمولوجية ومن ثم يحاول هذا القاريء ربط هذه المرجعية والصاقها بالنص الجديد المتصور...، ويعطي الفضاء الأخير القيمة النصية أو البنيوية للنص بوصفه نظاماً قائما على شبكة علاقات داخلية تسهم في تناص النص بفضل (النمو والتوالد والتناسل) داخليا ببعض الآليات كالتكرار والقلب والمجاورة...الخ. وهو بهذا يعطي التناص فضاءات ثلاثة.

((ويربط زمتور التناص رأسا بـ(المحددات الداخلية) لحضور التاريخ والتي تشكل في الواقع (التاريخية). ان جدلية التذكر التي تنتج النص حاملة آثار نصوص متعاقبة تدعى هنا بالتناص)).[86]

((ويرى (و. كريزنسكي W.Krysinski) أن التناص فضاء للعبة ذات اوجه عديدة:

سؤال/ جواب. تمفصل السرد/فك تمفصل السرد، اللهجة المحلية/اللهجة الاجتماعية، الشاهد (جسم دخيل على النص)/ ابتلاع الشاهد (جسم من النص نفسه))).[87]

فالنص المتناص هو جواب لسؤال مطروح مسبقا وكل نص هو في اصله حوار لواقع أو لنص آخر سابق أو متزامن، فالجواب هنا يأتي صريحاً أو ضمنياً لسؤال يطرح أو سيطرح لاحقاً أو انه مطروح منذ الأزل، ولا يأتي التفكيك اعتباطياً في البنية السردية أو أية بنية، ولكن لبيان تقنية السارد في حبك الأحداث ولبيان لعبته في ربطه المنطقي للأحداث التي ليست شرطا أن تحيل إلى واقع معاش بل إلى عالم متخيل. ثم يأتي الحوار بين اللهجات لا

---

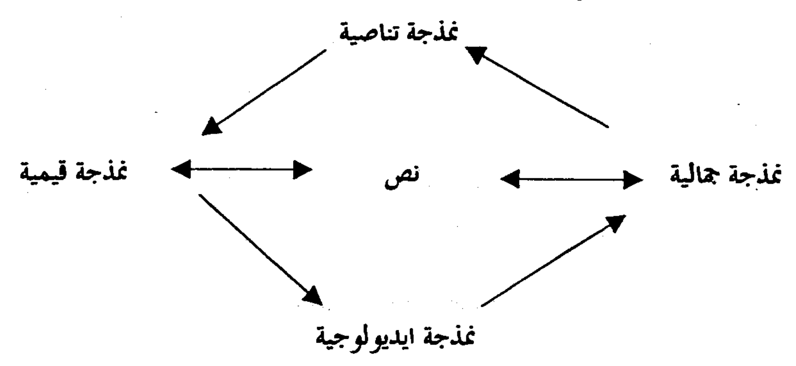
[86] ينظر: في أصول الخطاب النقدي الجديد،ص.

[87] ينظر: تداخل النصوص، ص٥٧-ص٥٨.

على أساس الاختلاف أو التمايز بينهما إنما على اساس التفاعل والتناسل لتأسيس لهجة هجينة اصلها اللهجات الأخرى.

والشاهد هي النصوص الأخرى الظاهرة والخفية في النص المتناص أو النصوص التي يتصورها القراء عند قراءهم النص وبفضل اختلاف الإحالة من قارئ لآخر لهذا النص الذي تتعدد تأويلاته، هذا النص القائم على أساس تطويع نصوص عدة لكي تصبح ضمن الكيان الجديد..

((وقد نظر و.كريزنسكي إلى (نمذجة) التناص على الها تسجيل أو عملية تحويل لهجي نصاني لشبكات سيمائية ودلالية خارجة عن النص فاقترح نماذج ثلاثة على سبيل المثال نتناول ثانيها وهي كالآتي:)).[٨٨]



فالنمذجة التناصية تؤدي بالضرورة إلى نمذجة قيمية أي لها قيم تجاه مواقف معينة من الحياة والوجود وتؤدي هذه الأخيرة إلى نمذجة فكرية فالمواقف من الوجود والكون تكتسي دائما ابعادا عميقة من التفكير والقلق الدائم من المصير والنظر بتأن وحيرة نحو المستقبل وهذا كله مدون في نص أدبي يخضع لنمذجة جمالية (معايير فنية في وقت معين وبيئة معينة) ولما كانت هذه النماذج تصدر عن نص مركزي وكل نص هو حتماً متناص كما يذهب الى

---

[٨٨] المصدر نفسه، ص٥٨.

ذلك اغلب المنظرين فمن البديهي أن تؤدي النمذجة الجمالية إلى نمذجة تناصية وكل نمذجة تناصية بفضل إحالاتها المتنوعة والغير نهائية سوف تؤدي إلى معان ذات قيم (نمذجة قيمية) وهكذا...

وأخيرا نورد بعض طروحات الناقد الفرنسي (جيرار جينيت Gerard Genette)، فهو لا يهتم بالنص إلا من حيث تعاليه النصي أي: معرفة كل ما يجعله في علاقة خفية أو جلية مع غيره من النصوص، ويعني به (التناص) حسب جوليا كريستيفا ويقصد به: التواجد اللغوي (سواء أكان نسبياً أم كاملاً أو ناقصاً) لنص في نص آخر.[٨٩]

فالتناص الفعلي حسب ما يعرفه جينيت: ((هو الوجود الفعلي لنص في نص آخر، ويرد مصطلح ما فوق النصية عنده: وهو علاقة الوصف النصي التي تقرن التحليل بالنص المحلل)).[٩٠]*

أي نقد النص هو تناص أيضا. ويشتق جينيت من مصطلح التعالي النصي Transtextualite) مصطلحات وصيغ حديثة عدة منها:

١. البينصوصية أو (التناص): (Intertextualite) وهو وجود نص في نص آخر، أو شعور القارئ لدى مطالعته لنص ما بالعلاقات التي تربط هذا النص بنص أو نصوص أخرى.

٢. النصوصية المرادفة: (Paratextualit) أي: العلاقة التي تربط النص الأدبي بكل ما يحيط به من عنوان ، ومقدمة ، وملاحق، وتصدير...الخ.

---

(٨٩) ينظر: مدخل لجامع النص، جيرارجينيت، ت: عبد الرحمن ايوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، دار توبقال للنشر (مشترك)د.ت،ص٩٠.

(٩٠) ينظر: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

* يعتبر (بياريينشو P.Peaicha) ان الناقد ينطلق كما المؤلف من نصوص موجودة مسبقا (إذ ان الكتابة تأليفا كانت أم نقدا ليست إلا تداخلا نصيا يلتزم به الطرفان وان اختلف كل منهما في ذلك: ينظر: نقد النقد، تودوروف،ص٥.

٣. ماوراء النصوصية: (Metatextualite) أي: العلاقة التي تربط النص بنص آخر يتحدث عنه من دون أن يكون هناك بالضرورة استشهاد يجعل منه أو حتى تسمية بشكل واضح وجلي.

٤. النصوصية الشمولية: (Arehitextualite)، وهي العلاقة الأكثر تجريدية وضمنية التي تستند إلى الخصائص المميزة للنص وطبيعته كالإشارة إلى نوعه الأدبي، شعر، قصة، مسرح،...

٥. النصوصية الشاملة: (Hypertextualite): تعني هذه العلاقة ربط النص (B) بنص آخر (A) يسبقه ويكون له المرجع والنموذج)).[٩١]

ويدخل جينيت ضمن المتعاليات النصية (Transtextualite's) أنواعا أخرى من العلاقات وهي علاقة المحاكاة وعلاقة التغيير وتعطينا المعارضة (Pastiche) والمحاكاة الساخرة (parodie) فكرة بل فكرتين متباينتين(...) ويصطلح على هذا النوع من العلاقات بـ(النظير النصي) وهو يمثل التعالي النصي، ويضع جينيت ضمنه علاقة التداخل التي تقرن النص بمختلف انماط الخطاب التي ينتمي النص إليها وفي هذا الإطار تدخل الاجناس وتحديداتها(...) كالموضوع والصيغة والشكل وغيرها...ويصطلح جينيت على المجموع بـ(جامع النص) و(الجامع النصي) أو (جامع النسيج): (Archltexte).[٩٢]

يبحث جينيت عن النص الشامل أو الجامع الذي لايربط النص بمختلف النصوص الأخرى فحسب بل بكل إشكالات الكتابة وأشكالها المختلفة والوقائع المتباينة التي تسهم في تشكل هذه النصوص المتكونة عبر التاريخ. وينفتح النص بعد ذلك باتجاهات مختلفة، تدعم احالات القراء. وهو يبحث أيضا عن النص الذي يكون بمثابة الشكل العام للاجناس الأدبية أو المختصر لها بوصفه محتويا على مختلف أنماط وصيغ الأجناس الأخرى وهو بهذا

---

[٩١] ينظر: تفسير وتطبيق مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعاصر، عبد الوهاب ترو، ص٨٠. وينظر أيضاً: (اطراس)، مجموعة من الباحثين، مجلة العرب والفكر العالمي ، عدد٢، سنة ١٩٨٨، ص١٢٨.

[٩٢] ينظر: مدخل لجامع النص، ص٩١. وينظر أيضاً: قائمة المصطلحات بالفرنسية، ص٩٥ وما بعدها من المصدر نفسه.

قد قدم أهم الانجازات في النص والتناص وحاول أن يبحث عن تحديداتها الدقيقة وعلائقها المتشعبة مع بعضها وانتماءاتها المختلفة ليصل في النهاية إلى تحديد علمي ودقيق بما اسماه بـ(جامع النص).

II في النقد العربي الحديث

((يعد مفهوم التناص من المفهومات الحديثة في الكتابات النقدية العربية، قد لا تعود إلى اكثر من عقد من الزمان مضى))[٩٣]، إذ ظهر اعتماداً على طروحات النقاد الغربيين الذين تناولناهم في الصفحات السابقة مع بعض الإضافات التي وضعها النقاد العرب، لهذا لن نطيل في هذا الطرح وسنركز على أهم الدراسات التي تطرقت لهذا المفهوم.

فقد حاول (محمد مفتاح) في كتابه (تحليل الخطاب الشعري)/ استراتيجية التناص. أن يعرض مفهوم التناص اعتماداً على طروحات (كريستيفا وبارت وريفاتير وجينيت) ففي تعريفه للتناص عرض تعريفات هؤلاء النقاد وغيرهم ثم خلص إلى تعريف جامع للتناص: ((هو تعالق (الدخول في علاقة) مع نص حدث بكيفيات مختلفة)).[٩٤]

والتناص عنده ظاهرة لغوية معقدة تستعصي على الضبط والتقنين، إذ يعتمد في تمييزها على ثقافة المتلقي، ويربط (محمد مفتاح) التناص ببعض المفاهيم البلاغية القديمة المعروفة في الثقافتين الغربية والعربية، وهي المعارضة والمعارضة الساخرة، والمثاقفة، والتناص عنده على نوعين هما: المحاكاة الساخرة (النقيضة) والمحاكاة المقتدية؛ ويحدث التناص في اعتقاده على شكلين بحسب المرجع أو الاحالة وهما: التناص الداخلي والتناص الخارجي، ويحاول إن يعطي للتناص آليات اسلوبية وقد قسمها بين آليات الإيجاز وآليات التمطيط والتناص يحدث عنده في الشكل والمضمون على حد سواء.[٩٥]

---

(٩٣) ينظر: التناص مع الشعر الغربي، عبد الواحد لؤلؤة، ص٢٧.

(٩٤) تحليل الخطاب الشعري، ص١٢١.

(٩٥) ينظر: المصدر السابق، ص١٢٢ وما بعدها.

ولكنه في كتابه الآخر (دينامية النص) يعود ليعطي التناص تسمية جديدة هي (الحوارية) ويحاول أن يستخدم هذا المفهوم في اطار منهج يستمد من البايولوجيا اغلب مصطلحاته ومفاهيمه.[96]

أما الناقد (عبد الله الغذامي) فقد حاول في كتابه (الخطيئة والتكفير) أن يربط التناص ببعض المفاهيم والطروحات النقدية الموروثة ولا سيما نظريات الناقد عبد القاهر الجرجاني في البلاغة النقدية وخاصة فيما يتعلق بمفهوم (الأخذ) وشدة اقترابه من مفهوم التناص الحديث، إذ رفض الجرجاني استعمال (السرقة) كما شاعت قبله وبعده، ويترجم الغذامي التناص ترجمات عدة فهو يطلق عليه تارة، تداخل النصوص وأخرى النصوص المتداخلة ويطلق عليه تارة ثالثة النصوصية وقد اعتمد في طروحاته على آراء (كريستيفا وبارت وريفاتير ولوران جيني).[97]

واستقر في كتابه الأخير (تشريح النص) على مصطلح (النصوصية) في معرض تحليله لنص شعري متناص، والتناص بعد هذا عنده: عبارة عن مصطلح سيميولوجي تشريحي.[98]

أما الناقد محمد بنيس فقد اجترح مصطلحاً جديداً للتناص اسماه بـ(النص الغائب) على اعتبار أن هناك نصوص غائبة ومتعددة وغامضة في أي نص جديد وقد طرح هذا المصطلح كتابيه (سؤال الحداثة) و(ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب) وقد اعتمد أيضا على طروحات (كريستيفا وبارت وتودوروف) والتناص عنده يحدث من خلال قوانين ثلاثة وهي: الاجترار والامتصاص والحوار ويضع بنيس للنص المتناص مرجعيات عدة منها الثقافية والدينية والأسطورية والتاريخية والكلام اليومي.[99]

---

[96] ينظر: دينامية النص (تنظير وانجاز)، د. محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، الدار البيضاء المغرب، ط۱، ۱۹۸۷، ص۱۸۱ وما بعدها. أو ينظر أيضا آليات تناسل الخطاب الشعري، محمد مفتاح، مجلة كلية الاداب والعلوم الإنسانية يقاس عدد ۱۹۸۷/۹ ص۲۳ وما بعدها (إذ تم نشر هذه الدراسة في كتابة دينامية النص فيما بعد).

[97] ينظر: الخطيئة والتكفير، ص۲۲٥، ص۳۱۷.

[98] ينظر: تشريح النص (مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، عبد الله الغذامي، دار الطليعة، بيروت، ط۱، ايلول سنة ۱۹۸۷، ص۷۲ وما بعدها.

[99] ينظر: حداثة السؤال، محمد بنيس، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط۱، سنة، ۱۹۸٥ ص۱۱۷ ومابعدها. وينظر أيضاً: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، محمد بنيس،دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، الدار البيضاء، ط۲، سنة ۱۹۸٥، ص۲٥۱ وما بعدها.

ويتابع (ابراهيم رماني) محمد بنيس في تسميته (النص الغائب) ويعرفه بأنه مجموعة من النصوص المستترة التي يحتويها النص الشعري في بنيته وتعمل بشكل باطني عضوي على تحقق النص وتشكل دلالته.[١٠٠]

ونجد عند صبري حافظ أن العمل الشعري يتفاعل تناصيا مع كل معطيات الميراث النصي والخبرات التناصية في الواقع الذي يصدر عنه ويتفاعل معه، بمعنى أن جدلية التفاعل بين القصيدة والميراث الشعري الذي يمتد من اقدم نص في اللغة التي ينتمي أليها حتى احدث نص فيها هي الجدلية الأساسية في العمل الشعري.[١٠١]

والتناص عند (توفيق الزيدي) هو تضمين نص في نص آخر وهو في ابسط تعريف له تفاعل خلاق بين النص المستحضِر والنص المستحضَر فالنص ليس إلا توالداً لنصوص سبقته.

وفي هذا الإطار يرى(عبد الملك مرتاض) ((أن التناص ليس إلا حدوث علاقة تفاعلية بين نص سابق ونص حاضر لانتاج نص لاحق وهو ليس إلا تضميناً بغير تنصيص حسب مقولة بارت)).[١٠٢]

وقد تعرض (كاظم جهاد) لمفهوم التناص في كتابه (ادونيس منتحلا) وقد اعتمد طروحاته على المفاهيم القديمة والحديثة في الثقافة العربية والغربية إلا انه استمد المفهوم من (مجلة الشعرية الفرنسية) وخصوصا فيما يتعلق بطروحات كريستيفا وبارت وتقسيمات لوران جيني المتشعبة للتناص على وجه الخصوص.[١٠٣]

---

[١٠٠] ينظر: الظواهر التناصية في الشعر العربي الحديث، د. احمد محمد قدور، مجلة بحوث جامعة حلب، عدد (١) سنة ١٩٩١ ص٢٥٠ وما بعدها.

[١٠١] ينظر: الشعر والتحدي (إشكالية المنهج)، صبري حافظ، ص٧٧.

[١٠٢] ينظر: التناص في معارضات البارودي، ص٩٠.

[١٠٣] ينظر: ادونيس منتحلاً، دراسة في الاستحواذ الأدبي. وارتجالية الترجمة يسبقها. ماهو التناص، كاظم جهاد، مكتبة مدبولي، ط٢، سنة ١٩٩٣ ص١١ وما بعدها.

ويفضل عبد الواحد لؤلؤة تسمية التناص بالتضمين وهو المعروف في البلاغة العربية إلا انه هنا تضمين متطور ومتوسع إذ هو توسيع في القول بالاحالة على نصوص أخرى.[١٠٤]

ويذهب إلى ذلك (جلال الخياط) في دراسته متاهة التناص إلا انه يقسم التضمين إلى نوعين النوع المباشر وهو المشروط بعلامات تنصيص والآخر غير المباشر الذي من دون هذه العلامات.[١٠٥]

ويجترح سعيد يقطين تسميات عدة يشتقها من النص والتناص مثل التفاعل النصي، ميتا نص، التناص الداخلي، والخارجي...ويحدد نوعين من التناص : عام وخاص،(التناص العام: علاقة نص الكاتب بنصوص غيره من الكتاب...) (التناص الخاص: علاقة نصوص الكاتب بعضها ببعض).[١٠٦] ويحدد شكلين للتفاعل النصي وهما:

(١) التفاعل النصي الخاص: يبدو حين يقيم نص ما علاقة مع نص آخر محدد وتبرز هذه العلاقة بينهما على صعيد الجنس والنوع والنمط معاً..

(٢) التفاعل النصي العام: يبرز فيما يقيمه نص ما من " علاقات " مع نصوص عديدة مع ما بينها من اختلاف على صعيد الجنس والنوع والنمط.[١٠٧]

وهو بهذه التقسيمات وغيرها يعتمد اعتماداً كلياً على طروحات الناقد الفرنسي جيرار جينيت في تقسيمه لبعض انواع التناص والمتعاليات النصية التي تدخل ضمنها كما وردت في كتابة مدخل لجامع النص وغيرها من كتبه ودراساته المختلفة عن نظرية النص.

---

[١٠٤] ينظر: التناص مع الشعر الغربي، عبد الواحد لؤلؤة، ص٢٧.

[١٠٥] ينظر: متاهة التناص، جلال الخياط، مجلة الاداب البيروتية، عدد(١،٢)،(ك٢ـ شباط) سنة ١٩٩٨ ص٥٣.

[١٠٦] ينظر: انفتاح النص الروائي؛ النص ـ السياق، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء ط١، سنة ١٩٨٩، ص٩٥.

[١٠٧] ينظر: الرواية والتراث السردي، من اجل وعي جديد بالتراث، سعيد يقطين، بيروت، الدار البيضاء،ط١، اب سنة ١٩٩٢، ص١٧-ص١٨. وينظر أيضاً: التناص، صبحي الطعان، مجلة المدى، عدد(١٢) سنة ١٩٩٧ ص٢٦.

الفصل الأول
قوانين التناص وانواعه

المبحث الاول : قوانين التناص

ثمة ثلاثة قوانين للتناص وهي: الاجترار والامتصاص والحوار.[1]

ولايقوم هذا المبحث على تعيين النص المتناص وارجاعه إلى اصوله ومؤثراته فحسب، بل على تحديد قانون هذا التناص، أي محاولة تصنيف النصوص الشعرية المتناصة مع نصوص أخرى ضمن هذه القوانين المذكورة، وللقارئ طبعاً دور فاعل في هذه العملية لما يقوم به من استرجاع ومقارنة وموازنةورصد ومعاينة ومن ثم (بتأويل المعنى المطلوب وهذا هو الاسلوب الحديث في التأويل، انه يزيل ويحفر وبينما هو يحفر فانه يدمر، انه يحفر خلف النص للعثور على نص فرعي هو النص الحقيقي)).[2] لذلك ((فإذا فتشت أشعار الشعراء كلها وجدتها متناسبة، أما تناسباً قريباً أو بعيداً)).[3]

هناك مرجعيات كثيرة ومتنوعة تتكئ عليها النصوص الشعرية التي تدرسها منها: المرجعية الدينية والأدبية والإيديولوجية والأسطورية والشعبية والتاريخية وغيرها والنصوص الشعرية غالباً ما تستغل هذه المرجعيات في تكوينها البنائي والمضموني ويسمى هذا التناص

---

[1] ينظر: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص٢٥٣.

[2] ضد التأويل، سوزان سونتاغ، ت:باقر جاسم محمد، مجلة الثقافة الأجنبية عدد ٣ سنة ١٩٩٢، ص٦٧.

[3] عيار الشعر، محمد احمد بن طباطبا العلوي، شرح وتحقيق: عباس عبد الساتر، مراجعة: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ط١، سنة ١٩٨٢، ص٨١.

بالتناص الخارجي كما سوف نمر عليه لاحقا ولا يتم تصنيف التناص إلى هذه المرجعيات، وانما يتم هنا دراسته من خلال قوانين التناص.

(١) القانون الأول: الاجترار

الاجترار هو تكرار للنص الغائب من دون تغيير أو تحوير وهذا القانون يسهم في مسخ النص الغائب لأنه لم يطوره ولم يحاوره واكتفى بإعادته كما هو أو مع اجراء تغيير طفيف لا يمس جوهره بسوء بسبب من نظرة التقديس والاحترام لبعض النصوص والمرجعيات لا سيّما الدينية والأسطورية منها من جهة ومن جهة أخرى فقد يعود الأمر إلى ضعف المقدرة الفنية والإبداعية لدى الذات المبدعة في تجاوز هذه النصوص شكلاً ومضموناً إذ تبقى النصوص الجديدة أسيرة لتلك النصوص السابقة ((إذ يتعامل الشعراء مع النص الغائب بوعي سكوني لا قدرة له على اعتبار النص إبداعاً لا نهائيا، فساد تمجيد بعض المظاهر الشكلية الخارجية في انفصالها عن البنية العامة للنص، حركة وسيرورة، وكانت النتيجة أن اصبح النص الغائب انموذجاً جامداً تضمحل حيويته مع كل إعادة كتابة له بوعي سكوني)).[٤]

وهذا ما حصل في قول البياتي في قصيدة ((سوق القرية)):

الشمس، والحمر الهزيلة، والذباب

وحذاء جندي قديم

يتداول الايدي، وفلاح يحدق في الفراغ

في مطلع العام الجديد

يداي تمتلئان حتما بالنقود

وسأشتري هذا الحذاء

---

[٤] ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب،ص٢٥٣.

وصياح ديكٍ فر من قفصٍ، وقديس صغير
ماحك جلدك مثل ظفرك
والطريق الى الجحيم
من جنة الفردوس "اقرب" والذباب
والحصادون المتعبون
زرعوا ولم نأكل
ونزرع صاغرين فيأكلون
والعائدون من المدينة، يالها وحشاً ضرير
صرعاه موتانا واجساد النساء
والحالمون الطيبون
وخوار ابقار ، وبائعة الأسوار والعطور
كالخنفساء تدب " قبرتي العزيزة يا سدوم!
لن يصلح العطار ما قد افسده الدهر الغشوم
وبنادق، وسور ومحراث، ونار
تخبو وحداد يراود جفنه الدامي النعاس
((ابداً على اشكالها تقع الطيور
والبحر لا يقوى على غسل الخطايا والدموع))...[٥]

يجمع النص نصوصا غائبة عديدة (مقولات، نصوص، امثال) من دون رابط منطقي فكانت هذه النصوص مقحمة على جسد النص الجديد ونرى أن النص اتكأ على هذه النصوص الغائبة باستثناء الشطرين زرعوا ولم نأكل / ونزرع صاغرين فيأكلون. إذ حدث فيها حوار سوف نتناوله لاحقاً. أما على صعيد الأشطر الأخرى التي وقع فيها التناص

[٥]ديوان البياتي، المجلد الأول، دار العودة، بيروت، ط٣، سنة ١٩٧٩،ص١٩٠ وما بعدها.

فجاءت من دون تحوير أو تغيير فنرى الشاعر قد اعاد الشطر((ماحك جلدك مثل ظفرك)) من دون اضافة أو تحوير وهذا ما حصل في الأشطر الآتية ((لن يصلح العطار ما قد افسده الدهر الغشوم)) فليس ثمة تغيير كبير بينه وبين الشطر الثاني من البيت الشعري:

ذهبت إلى العطار تطلب زينةً فهل يصلح العطار ما افسد الدهر

وحصل تقديم وتاخير في العبارة ((الطيور على اشكالها تقع)) كالآتي:

أبداً على أشكالها تقع الطيور مع تغيير طفيف لم يسهم في تطوير هذه العبارة أو العبارات الأخرى فكان هذا النص مجرد تكرار واجترار لنصوص غائبة من دون تحوير أو انحراف يسهم في خلق شعرية للنص الجديد (المتناص) ومثال آخر على قانون الاجترار قول السياب في قصيدة ((ظلال الحب)):

يازهرة التفاح هلا تخبرين عن الجنان
يوم استفز بها الهوى قلبين باتا يخفقان
أروي لنا نبأ (الطريد) فأنت راوية الزمان
اغوته حواء فمد يديه نحو الافعوان
ثمر يحرمه الإله لهما ...ويحلان
ذاقا فكانا ظالمين فكيف يجزي الظالمان؟
وبدا المواري منهما فإذا هناك سوءتان
وعليهما طفقا من الورق المهدل يخصفان
يا بؤس من فضح الإله ولم يزده سوى الهوان

لم يعرف الروح الخريـــف ونـــزع أوراق حســـــان
حـــتى نضـــى ورقاتـــــه العاشـــقان الآغـــــان...[6]

فالنص يجتر قصة (آدم وحواء) كما وردت في الكتب السماوية المقدســـة إلا أننـــا نلمح أن الشاعر قد استقاها من النص القرآني لورود بعض المفردات التي جاءت في القران الكريم مثل (طفقا، يخصفان، الورق)، فالنص يجتر الآية في قوله تعالى: ((وقلنا يا آدم اسكن انت وزوجك الجنة وكلا منها رغدا حيث شئتما ولا تقربا هذه الشـــجرة فتكونـــا مـــن الظالمين)).[7]

وأيضا الآية في قوله تعالى: ((فدلاّهما بغرور فلما ذاقا الشجرة بدت لهما ســـوءاهما وطفقا يخصفان عليهما من ورق الجنة......)).[8] فلقد تعامل مع الآيتين باحترام وتقديـــس فاعادهما كرة أخرى كما وردتا في القران الكريم. ونلمح الاجترار أيضا في القصيدة المطولة لنازك الملائكة (مأساة الحياة):

هكـــذا جئـــت للحيـــاة ومـــــا اد ري إلى ايـــن ســـوف تمضـــي الحيـــــاة
وســـأحيا كمـــا يشـــاء لي المجـــــــ ـــهـــول حـــيرى تلـــهو بي الظلمـــــات[9]

فالنص يجتر قصيدة ايليا أبي ماضي (الطلاسم) ولا سيما في المقطع:

جئـــــت لا اعلـــــم مـــــن ايـــــن ولكنـــــــني اتيـــــت
وقـــــد ابصـــــــرت قدامـــــــي طريقـــــا فمشـــــيت

[6] ديوان السياب، مجلد ٢، دار العودة، بيروت،ط١، سنة ١٩٧١، ص٢٠٥.

[7] سورة البقرة، الآية(٣٥).

[8] سورة الأعراف، الآية(٢١).

[9] ديوان نازك الملائكة، المجلد الأول، دار العودة، بيروت ط٢، ١٩٧٩، ص٥٨.

وســـأبقى ماشـــيا إن شـــــئت هـــــذا أم ابيـــــت

كيـــف جئـــــــت؟ كيـــــف ابصـــــرت طريقـــــي

لســـــــــــت ادري.....[١٠]

ومن أمثال الاجترار قول البياتي في قصيدة (يوميات العشاق الفقراء):

((يا فقراء العالم المنهوب

اتحدوا!

يا فقراء العالم المنهوب...))[١١]

فهو يجتر المقولة الاشتراكية المعروفة (يا عمال العالم اتحدوا) فلم يطرأ على النـــص المتناص أي شكل من أشكال التطوير أو التحوير للعبارة الأصلية اللهم باستثناء عمليتـــين لغويتين، حيث استبدل في الاولى الشاعر لفظة (الفقراء) بـــ(العمال) تعميقا لدلالة الفقـــر القائم دائما على الاستلاب في حين اتبع في الثانية الموصوف (العالم) بصفة المنهوب. وهكذا لانجد تحويراً خطيراً على صعيد الدلالة الكبرى على الرغم من أن رولان بـــارت يقـــول ((ويتعلق الأمر عموما بخلق تماثل اعتباطي، أي جدول مزدوج في موقع ما مـــن (النـــص اللامتناهي) للتحقق مما إذا كان استبدال دال بمدلول يؤدي حتما إلى اســـتبدال مدلـــول بمدلول)).[١٢] إذ تبقى دلالة المقولتين في المقولة الاشتراكية والنص الشعري تقتربان مـــن مدلول (معنى) واحد.

(٢) القانون الثاني: الامتصاص

((إن الامتصاص مرحلة أعلى في قراءة النص الغائب وهذا القانون الـــذي ينطلـــق أساسا من الإقرار بأهمية هذا النص وقداسته، فيتعامل وإياه تعاملاً حركياً تحويلياً لا ينفـــي

---

[١٠] الجداول، أيليا أبو ماضي، دار العلم للملايين، بيروت،ط١، ك١، ١٩٧٢، ص١٣٩.

[١١] ديوان البياتي، المجلد الثالث، ص٥٦.

[١٢] مبادئ في علم الدلالة، رولان بارت، ت: محمد البكري، مشروع النشر المشترك، دار الشؤون الثقافيـــة (آفـــاق عربيـــة) بغداد/ دار النشر المغربية، ط٢، ١٩٨٦، ص١٠٢.

الاصل بل يسهم في استمراره جوهرا قابلاً للتجديد ومعنى هذا أن الامتصـاص لا يجمـد النص الغائب ولا ينقده انه يعيد صوغه فحسب على وفق متطلبات تاريخية لم يكن يعيشـها في المرحلة التي كتب بها وبذلك يستمر النص غائبا غير ممحو ويحيا بدل أن يموت)).(١٣)

وهذا ما حصل في قصيدة (الموت والقنديل) للبياتي:

((كان الروم أمامي وسوى الروم ورائي، وأنا كنت

اميل على سيفي منتحرا تحت الثلج وقبل أفول

النجم القطبي وراء الابراج

فلماذا سيف الدولة ولى الأدبار......)).(١٤)

يمتص النص قصيدة المتنبي التي يمدح فيها سيف الدولة وخصوصا الأبيات:

أنت طـوال الحيـاة للـروم غـاز   فمـتى الوعـد أن يكـون القفـولُ

وسـوى الـروم خلـف ظـهرك   روم فعلـى أي جـانبيك تميـلُ

قعد الناس كلـهم عـن مسـاعيك   وقـامت بهـا القنـا والفصـولُ

فـالذي عنـده تـدار المنايـا   كالذي عنـده تـدار الشـمولُ...(١٥)

فثمة امتصاص لفكرة الابيات الاربعة في نص البياتي، ولكن ماذا حدث في النـص المتناص، ثمة تحول في صيغة الضمير المخاطب إلى ضمير المتكلم وثمة تلخيص لعجز البيـت الغائب أيضا بجملة (كان الروم امامي) الذي نفهمه من خلال قراءة البيت الغائب بأكملـه ولنقرأ للبريكان هذه قصيدته (النهر تحت الأرض):

((النهر الغامض تحت الأرض.

(١٣) ينظر: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص٢٥٣.

(١٤) ديوان البياتي، المجلد الثالث، ص٤٤٦.

(١٥) العرف الطيب في شرح ديوان المتنبي للشيخ ناصيف اليازجي، ج١،ط١،د.ت، ص٤٦٠.

يجري بهدوء

يجري في الظلمة

لاصوت له

لا شكل له

يجري تحت الصحراء المحترقة

تحت حقول وبساتين

وتحت قرى ومدن

يجري يجري

نحو مصبات مجهولة

عبر كهوف وبحيرات وصهاريج

ينحت مجراه ببطء

ويزامن نبض الأرض

النهر الغامض تحت الأرض

لا اسم له

لا اثر له

في أية خارطة

في أي دليل سياحي

النهر الغامض تحت الأرض

يجري ابدا

يجري يجري...[١٦]

---

[١٦] عوالم متداخلة، محمود البريكان، مجلة الأقلام، عدد ٣-٤، ١٩٩٣، ص٨٠.

نلحظ أن ثمة نهراً يجري، ولكن هذا النهر لا اسم له ولا شكل له ولا اثر له في أيـة خارطة أو أي دليل سياحي، وعلى الرغم من ذلك فهو موجود ويجري إلى الابد. النـص لا شك يرسم صورة لنهر لا كيان له في الواقع الملموس. إن هذا النهر الغامض قـد يكـون صورة محورة لنهر الجنة ((وعد الله المؤمنين والمؤمنات جنات تجري من تحتها الأنهـار)).[17] فثمة بصمة للفظة قرآنية وردت في النص وهي لفظة (يجري) التي اسـندت إلى المفـرد في النص ولكنها كانت في النص القرآني مسندة إلى الجمع...

ويقول شاذل طاقة في قصيدة (ثغاء الجرجر)

((يا امي ثوبي يفضحني

(عباس) العلج يلاحقني

و"يعُاشقني"

والنهد...النهد يشقّقُ من ثوبي

يا أم ... واخجلُ أن أحكي

وغداً...يا سعدي...عِرسُك يا بنتُ..

وتموج القرية والبيتُ......)).[18]

فالنص يمتص بيت الشعري العامي الموصلي:

((يا أم قولي لابويه انا استحي منه

طقن الهود الصدر والثوب شقنة)).[19]

لقد حول النص الجديد البيت العامي من لهجته الخاصة بأهل الموصل إلى لغة عربيـة فصحى، فضلا عن بعض الاضافات مما أعطى النص الحاضر (المتنـــاص) عمقـا معنويـا، خصوصا فيما يتعلق، بخجل الفتاة من اقتراب زواجها...

---

[17] سورة التوبة، الآية(٧٢).

[18] المجموعة الشعرية الكاملة، شاذل طاقة، جمع وإعداد: سعد البزاز، بغداد، سنة ١٩٧٧، ص٢٧٥.

[19] ينظر المصدر السابق، الصفحة ذاتها.

اما قصيدة البياتي (عن وضاح اليمن والحب والموت) فنرى أن هذه القصيدة تتناص مع نصوص عدة منها: مسرحيتي عطيل وهاملت لشكسبير، وقصة وضاح اليمن من زوجة الخليفة الاموي هذا فضلا عن نصوص اخرى غائبة في جسد النص الجديد فقد تداخلت أحداث هذه القصص وشخصياتها تداخلا كبيرا يقول البياتي في هذه القصيدة:

((من اين جاءت هذه الاشباح

وانت في سريرها تنام يا وضاح

لعلها نوافذ القصر لعل حراس الأسوار

لم يغلقوا الأبواب

....

من قبل أن يولد في الكتب

وفي الروايات والاشعار

عطيل كان قاتلا سفاح

لكن ديدمونه

في هذه المرة لن تموت

أنت اذن تموت

أنت إذن تموت

....

عطيل في عمامة الخليفة

يواجه الجمهور

بسيفه المكسور

....

في بردة الظلام

تروي إلى الخليفة

حكاية عن مدن السحر وعن كنوزها الدفينة

ويدرك الصباح ديدمونه.........[20]

نلحظ هذا التداخل في (عطيل في عمامة الخليفة) وتداخلت هذه النصوص بدورها مع شخصية شهرزاد راوية الملك في ألف ليلة وليلة نلمح هذا في (وادرك الصباح ديدمونه). أن هذا التداخل الآنف الذكر ناتج عن الامتصاص الذي اريد له أن يكون نصاً رمزيا. وهذا ما حصل أيضا في قصيدة (الموت في الحب) للبياتي أيضاً:

فراشة تطير في حدائق الليل إذا ما استيقظت

باريس

يتبعها (أو ليس)

عبر الممرات إلى (ممفيس)

يعود للتابوت

لظلمة البحر، لبطن الحوت...

تتركني على الرصيف صامتا اموت...

....

أنا أمير الدنمارك (هملت) اليتيم

أعود من مملكة الموت الى الخمارة

مهرجاً حزين

....

(اوليفيا) عادت إلى صنعاء

أميرة شرقية

ساحرة، خنساء

تأوي إلى قلعتها النسور والظباء

....

أيتها العذراء

---

[20] ديوان البياتي، المجلد الثالث، ص٢٥، ومابعدها.

هزي بجذع النخلة الفرعاء

يتساقط الأشياء

تنفجر الشموس والأقمار

....

عائشة عادت تبحث عن سعف النخيل

فراشة صغيرة

تطير في الظهيرة

....

(اوليفيا) اليتيمة

تبحث تحت سعف النخيل

عائشة صغيرة......[٢١]

نلمح في هذا النص أن نصوصا كثيرة ساهمت في تشكيل بنيته الدلالية بدءا من قصة (عوليس) وضياعه في البحر بعد حرب طروادة مرورا بقصة النبي يونس (ع) وكيف ابتلعه الحوت كما ورد ذكر ذلك في القرآن الكريم، وانتهاءً بقصة (هاملت/ وحبيبته (اوفيليـــــا) التي تداخلت مع شخصية عائشة والسيدة العذراء وقصة الطوفان، فالنص حاول امتصاص هذه النصوص والاحداث والشخصيات فاصبح كلوحة فسيفسـائية علـى حـد تعبـير كريسيتيفا في تعريفها للتناص وهذا ما نحسه فعلا في هذا النص وكثرة تناصاته المتشـعبة إلا أن مركز التناص يكمن في هذا المقطع:

((ايتها العذراء

هزي بجذع النخلة الفرعاء

يتساقط الأشياء

تنفجر الشموس والاقمار

---

[٢١] ينظر المصدر السابق، المجلد٢، ص٣٣٨، وما بعدها.

يكتسح الطوفان هذا العار

نولد في مدريد

تحت سماء عالم جديد))[22]

يمتص هذا المقطع الآية القرآنية في قوله تعالى ((وهزي إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطباً جنياً)).[23] فقد اضاف وأبدل بعض المفردات والجمل فاضاف جملة ايتها العذراء ولفظة الفرعاء وثمة ابدال لفظ بآخر كما حصل في ابدال (الأشياء) بـ(رطباً) وفي هذا تحقيق لقانون الامتصاص الذي حاول النص أن يعيد تشكيل مرجعه على وفق تصوراته وقوانينه فلم يكتف باعادته وتكراره بل ذهب إلى ابعد من ذلك محققاً العمق الدلالي المقصود. إن البياتي لم يستق الآية أو القصة من القرآن الكريم بدليل ورود بعض الالفاظ التي قالها السياب في مقطع من قصيدته شناشيل ابنة الجلبي:

((وتحت النخل حيث تظل تمطر محل ما سعفه

تراقصت الفقائع وهي تفجر ـــ انه الرطب

تساقط في يد العذراء وهي تهز من لهفة

بجذع النخلة الفرعاء (تاج وليدكِ الأنوار لا الذهب)

سيصلب منه حب الآخرين سيبريء الأعمى

ويبعث من قرار القبر ميتا هده التعب

من السفر الطويل إلى ظلام الموت يكسو عظمه اللحما

ويقد قلبه الثلجي فهو بحبه يثب!)).[24]

لقد أخذ البياتي من النص السيابي لفظة (الفرعاء) ولفظه (تنفجر) ولفظة (مطر)

---

[22] المصدر نفسه ص٣٤٠.

[23] سورة مريم: الآية(٢٤).

[24] ديوان السياب، المجلد الأول، ص٥٩٨-٥٩٩.

أما النص السيابي فأنّه اعتمد امتصاص جملة من النصوص الغائبة كقصة العذراء المذكورة آنفا وقصة النبي عيسى (ع) وخاصة فيما يتعلق بمعجزاته كما ورد ذلك في قوله تعالى: ((ويبريء الاكمه والأبرص بأذني وإذ تخرج الموتى بأذني...))[٢٥]

كما يمتص النص أغنية شعبية يغنيها الاطفال في قرى البصرة حين تُمطر السماء (مطر مطر) حلبي، عبر بنات الجلبي.[٢٦] يقول السياب:

((يا مطر يا حلبي

عبر بنات الجلبي

يا مطرا يا شاشا

عبر بنات الباشا

يا مطر من ذهب...)).[٢٧]

لقد تم تحويل الأغنية من اللهجة العامية إلى اللغة العربية الفصحى بامتصاصها مع تحويلها بفضل بعض الإضافات التي فرضتها قيود الشكل الشعري الجديد.

(٣) القانون الثالث: الحوار*

((أما الحوار فهو أعلى مرحلة في قراءة النص الغائب إذ يعتمد النص المؤسس على ارضية عملية صلبة تحطم مظاهر الاستلاب، مهما كان شكله وحجمه، فلا مجال لتقديس كل النصوص الغائبة مع الحوار. فالشاعر أو الكاتب لا يتأمل هذا النص وانما يغير في القديم

---

[٢٥] سورة المائدة، الآية (١٦٦).

[٢٦] ديوان السياب، المجلد الأول، ص٥٩٩.

[٢٧] المصدر نفسه، الصفحة ذاتها.

* لقد أشار حازم القرطاجني إلى مفهوم الحوار كما هو معروف حديثاً إذ يقول " إن ايراد بعض الكلام بنوع من التصرف والتغيير (...) أو يورد معناه في عبارة أخرى على جهة قلب أو نقل إلى جهة احق به من المكان الذي هو فيه " ينظر: منهاج البلغاء وسراج الادباء حازم القرطاجني، تقديم وتحقيق، محمد الحبيب بن الخوجة، تونس، دار الكتب الشرقية(د.ط)، سنة ١٦٦٦، ص٣٩.

أسسه اللاهوتية ويعري في الحديث قناعاته التبريرية والمثالية وبذلك يكون الحوار قراءة نقدية لا علاقة لها بالنقد مفهوما عقلانيا خالصا أو نزعة فوضوية عدمية)).[٢٨]*

فالحوار تغيير للنص الغائب وقلبه وتحويله بقصد قناعة راسخة في عدم محدودية الابداع ومحاولة لكسر الجمود الذي قد يغلف الأشكال والثيمات والكتابة في الجديد وتناسي الاعتبارات الدينية والعرفية والأخلاقية والخوض في المسكوت عنه لضرورة الأدب لمثل هذه الحالة الصحية في الابداع والانفتاح نحو فضاءات نصية جديدة، كان قانون الحوار.

والحوار أو القلب أو العكس(Interrersion) أو التناص العكسي،[٢٩]هو الصيغة الأكثر شيوعاً في التناص وخصوصاً في المحاكاة الساخرة لما فيه من عمل للتضاد يذهب عكس الخطابات الأصلية المستدخلة في علاقة تناصية،[٣٠] وترى كريستيفا أن ((هناك ثلاثة أنماط للحوار بين المقاطع الشعرية والنصوص الملموسة والقريبة من صيغتها الأصلية)).[٣١] قائمة اساساً على النفي بمعناه النحوي أو اللغوي وهذا الأمر غير مقبول منطقياً لان الحوار لا يقوم على النفي فحسب، كما سنرى لاحقا إنما بآليات وطرق عدة أما هذه الأنماط كما تراها كريستيفا فهي:

(١) النفي الكلي

(٢) النفي المتوازي

---

[٢٨]ينظر: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص٢٥٣.

* يحذر (غادامير) ان يقع القارئ في خطئين اولهما :ان يعتقد ان الحوار مع التراث يأخذ شكل علاقة بين ذات وأخرى. والخطأ الثاني : هو ان يأخذ الحوار شكل علاقة بين ذات وموضوع. ينظر: استراتيجية التسمية في نظام الأنظمة المعرفية، مطاع صفدي دار الشؤون الثقافية العامة/بغداد،ط٢،سنة ١٩٨٦،ص٢٣٢.

[٢٩] ينظر: التلقي والتأويل (مقاربة نسقية)، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء،ط١، سنة ١٩٩٤، ص١٨٨.

[٣٠] ينظر: ادونيس منتحلا، ص٥٥.

[٣١] ينظر: علم النص، ص٧٣.

(٣) النفي الجزئي.[٣٢]

ومثال على قانون الحوار ما نلحظه في قصيدة (اختناق) لبلند الحيدري:

((والقيءُ

ماجمعته الفي سنة

منهم

ومن جوعي انا

يغرق كل الاسئلة

فالمسألة

في أن نكون

أو لا نكون

ليست حدود المسألة

بل الغد المفتوح في الافق

يسأل في انفتاحه

عن منعتق...)).[٣٣]

إذ تم نفي مقولة هاملت الشهيرة في مسرحية شكسبير (هاملت) نفياً كلياً ((to be or not to be that is the question)). إنَّ الموقف الفكري يتغير كلياً إذ ليست هذه الكينونة أو عدمها هي مسألة أو حتى حدود المسألة لكن المسألة هي الغد المفتوح في الافق، في البحث,عن لحظة الانعتاق. والخلاص من عبودية ما! فمسألة النص الجديد وفلسفة الشاعر في الانعتاق والتحرر هي البحث عن فجوة للحياة اولاً قبل كل شيء ونرى حواراً آخر في قصيدة (حوار عبر الابعاد الثلاثة) للحيدري أيضا لا سيما في المقطع:

---

[٣٢] ينظر: علم النص. ص٥٥

[٣٣] ديوان الحيدري. ص٦٦٦

((واللوحة ما زالت ذات اللوحة منذ العهد

التركي

" العدل أساس الملك "

ماذا...؟

" العدل أساس الملك "

— صه... لاتحك

كذب... كذب... كذب... كذب.

الملك أساس العدل))...[٣٤]

حيث قلب الشاعر العبارة المكتوبة على اللوحة التي قام باستحضارها ووضعها بين قوسين ثم حاول أن يفندها ساخراً منها فصاغ العبارة على النحو الذي يليق بعصره (الملك أساس العدل).

وفي قصيدة (صورة جانبية لعاشق الدب الأكبر) للبياتي نرى الآتي:

قالوا: انطق باسم الحب

وباسم الله

وتكلم واقرأ هذا اللوح المحفوظ وراء المحراب...[٣٥]

إن النص يحاور سورة العلق. قال تعالى: ((أقرأ باسم ربك الذي خلق. خلق الانسان من علق...)).[٣٦] تحولت الجملة في النص الغائب من الأمر إلى صيغة الإخبار التي تكتنف عددا من صيغ الأمر، في النص الجديد: فاقرأ باسم ← قالوا : انطق باسم حيث ابدل مفردة انطق بمفردة (اقرأ) مما أحدث تحولاً على صعيد الدلالة. لان اقرأ تدل على أن المقابل أما أن يعرف القراءة اصلا ولها تأويلات أخرى أو هو في طور تعلمها، أما المفردة (انطق) تدل سيمانياً على أن المقابل (المخاطب) لايريد التكلم بسبب من حالة نفسية المت

---

[٣٤] ديوان الحيدري، ص٥٢٢.

[٣٥] ديوان البياتي.

[٣٦] سورة العلق، الآية: (١، ٢).

به(كالذهول) مثلا من شيء ما. وعلى اية حال. فالقراءة اعم من النطق لأنها تكون بصوت أو لا تكون بصوت (صامته). والنطق لا يكون إلا بصوت، ولكن شعرية التناص يكمن في تحول الاسم الذي جاء بعد (انطق) من لفظ الجلالة في الآية الكريمة إلى لفظة (الحـــبّ) في النص المتناص وهذا ما احدث فجوة: مسافة توتر حادة وانزياحاً شعرياً عند المتلقـــي.(٣٧) ولكن هذا الانزياح سرعان ما يُنتقى عند مواصلة القراءة عموديا فنلاحظ عودة الاســـم المتوقع لدى القارئ وهو لفظ الجلالة (الله).

ونلمح الحوار أيضا في قصيدة (سوق القرية) التي تناولناهـــا في قـــانون الاجـــترار واستثنينا منها الشطرين الذين حدث فيهما حوارا وهما:

زرعوا فلم ناكل

ونزرع صاغرين فيأكلون

فالمقولة الموروثة أصلا كانت (زرعوا فأكلنا ونزرع فيأكلون) كما هو معروف لدى المتلقي، والذي حدث أن النص قد حاور هذه المقولة الموروثة عن طريق نفي جـــزء منـــها فتحولت العبارة من الإيجاب إلى السلب في (ولم نأكل) مما احدث انزياحا شعريا فالمتوقع ان يعيد الجملة كما هي أي بعد الجملة زرعوا نتوقع الفعل (فأكلنا) ومعه الفاعل العائد علـــى ضمير الجماعة، ولكن الذي حصل هو عدم الأكل (لم نأكل) مما احدث خلخلة في افـــق التوقع عند المتلقي أوالتوقع الخائب وهو (تابل) الشعرية كما يشير بذلك ياكوبســـون.(٣٨)* لتؤشر بعداً دلالياً جديداً قائما على الاستلاب والسيطرة والاستعمار، وهذا ما تؤكده لفظة صاغرين المحشورة بين (نزرع) و (فيأكلون)...

---

(٣٧) ينظر: بنية اللغة الشعرية، جان كوهن: ت: محمد الوالي، ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغـــرب، ط١، ١٩٨٦، ص٤٨، وما بعدها.

وينظر أيضا: في الشعرية، كمال ابوديب، مؤسسة الابحاث العربية، بيروت،ط١، ١٩٨٧،ص١٤.

(٣٨) ينظر: مفاهيم الشعرية، حسن ناظم، المركز الثقافي العربي، بيروت الدار البيضاء،ط١،سنة١٩٩٤،ص١٣٦.

* يقول ولفانج آيزر: ((السؤال الوجيه الآن ليس ماذا يعني النص، ولكن ما هو وقعه) على المتلقي: ينظر: آفاق نقد اســـتجابة القارئ ، ولفانج آيزر، ت: احمد بو حسن مراجعة، محمد مفتاح، مجلة الثقافة الاجنبية عدد (١) سنة ١٩٩٤، ص٥.

وترى في قصيدة (المومس العمياء) هذا الحوار في المقطع الآتي:

((الليل يطبق مرة أخرى فتشربه المدينة

والعابرون إلى القرارة مثل اغنية حزينة

وتفتحت كازاهر الدفلى، مصابيح الطريق

كعيون (ميدوزا) تحجر كل قلب بالضغينة

وكأنها نذر تبشر اهل (بابل) بالحريق))...[٣٩]

تقول الأسطورة اليونانية أن عيون ميدوزا تحول كل من تقع عليـــهما إلى حجـــر ولكننا نلاحظ هنا أن عيون ميدوزا لا تحول الإنسان مثلا الى حجر بـــل حجـــرت قلبـــه بالضغينة (وتحجر القلب هنا) مجازا دلالة على القسوة والشدة وفي الاسطورة يأتي التحجـــر على شكل ملموس، فثمة قلب وتحويل في فكرة الاسطورة إلى صيغة جديدة احدث انزياحا في النص المتناص.

وهذا النوع من قوانين التناص يحدث شعرية واضحة في النصوص لما له من تحويـــر وتطوير وقلب وتحويل وهو القانون الذي يسهم في أعطاء التناص شعرية عالية.

---

[٣٩] ديوان السياب، المجلد الأول، ص٥٠٩.

المبحث الثاني: أنواع التناص

ثمة ثلاثة انواع من التناص وهي

١. التناص الخارجي(المرجعي)

٢. التناص المرحلي

٣. التناص الذاتي

وقد تناولنا التناص الخارجي في قوانين التناص. وهو أن يتناص النص مع مرجعيات شعرية وادبية ودينية...الخ

١.التناص المرحلي:

وهو التناص الحاصل بين نصوص جيل واحد ومرحلة زمنية واحدة. ويقع هذا التناص كثيرا وذلك لاسباب عدة منها تقارب الحياة الاجتماعية والثقافية لدى نفر من المبدعين وقد يكون الأمر عائدا إلى مسألة الانتماء إلى حزب أو جماعة ادبية واحدة، فضلا، عن وحدة اللغة والميراث ولعل من نماذج هذا التناص نذكر قول البياتي في قصيدة (ملائكة وشياطين) من ديوانه ملائكة وشياطين:ـ

أيلوذ في ادراج مكتبه

شعري وتنسى فيه أشجاني...[٤٠]

فهو يتناص مع نص السياب ((ديوان شعر)) من ديوانه ازهار ذابلة إذ يقول:

---

[٤٠] ينظر: هذا هو السياب. مدني صالح. الجمهورية العراقية. وزارة الثقافة. دار الرشيد للنشر. بغداد ط١.١٩٨١. ص١٣١. والجدير بالذكر ان ديوان السياب ازهار ذابلة صدر عام ١٩٤٧ في مصر بينما صدر ديوان البياتي (ملائكة وشياطين) في عام ١٩٥٠ في لبنان.

أأبيـــت مـــن نـــــوح وتســـــهيد   وتبيـــت تحـــت وســـائد الغيــــد...[٤١]

فالذي يبدو أن البياتي قد امتص البيت السالف الذكر والذي يشير إلى أن ديـــوان السياب تحت وسائد الغيد وهذا خلاف لما صار إليه ديوان البياتي إذ لاذ في أدراج المكتـب فالسياب حاسد لاشعاره والبياتي آسف على اشعاره.[٤٢] في الديوان آنف الذكـــر يمتـــص البياتي من قصيدة السياب (أقداح وأحلام). (ديوان أزهار ذابلة) جملاً شــــعرية نـــرى في قصيدة (حانة الشيطان) هذا التناص

اين النديم وخمرتي نضبت

والليل يطفيء نجمة الصبح...

ويقول السياب:

أنا لا ازال وفي يدي قدحي

ياليل اين تفرق الشرب...[٤٣]

وفي قصيدة ((إلى هند)) نقرأ للبياتي:

((عيناك ((مدريد)) التي استعدها

عيناك ((قندهار))

بحيرتان عبر غابات النخيل وسهوب النار

غرقت فيها احترقت

ودمر الاعصار جزيرتي واغرق التيار

ضوء القناديل الخريفية

في قصر جنية

٤١-٤٢-٤٣ ينظر المصدر نفسه. ص١٣١-١٣٢.

حاول المؤلف ان يبين حالات الشبه والخلاف والتمييز حصراً بين الشاعرين من غير ان يؤشر التناص واتواعه.

٤٣ ينظر المصدر نفسه. ص١٣١-١٣٢.

عاشت في انتظار اغنية..))[44]

وهنا أيضا يمتص النص مقاطع من قصيدة السياب ((انشودة المطر))

((عيناك غابتا نخيل ساعة السحر

أو شرفتان راح ينآى عنهما القمر

عيناك حين تبسمان تورق الكروم

وترقص الاضواء كالأقمار في نهر

يرجه الجداف وهناً ساعة السحر

كأنما تنبض في غوريهما النجوم...[45]

ولكن الامتصاص هنا جاء على تصور جديد يبدأ النصان بـ(عيناك) وهو ما يصرف الذهن في نص البياتي إلى نص السياب ولا نلمح (غابتا نخيل) إلا في الشطر الثالث وهي بصيغة جديدة وهي صيغة الجمع بدلا من صيغة المثنى هذا فضلا عن الأجواء المشتركة بين البيتين كالاضواء في نص السياب وضوء القناديل في نص البياتي ونلمح أيضاً أن ثمة فرقاً بين عيني حبيبة السياب وعيني حبيبة البياتي فالأولى هادئة والثانية مضطربة.

ولعلنا نلمح التناص المرحلي عند أدونيس في قصيدته (تجاعيد) إذ يقول في المقطع الآتي:

آدم من حديد وحواء جبانة

إنها أرضنا تتمرأى في تأبينها...[46]

فلقد حاور هذا النص قصيدة نازك الملائكة (ثلج ونار) وخصوصاً في المقطع الأخير منها. لاسيما الشطر الأخير منها إذ تقول.

يا آدم لا تسل عن حوائك مطوية

---

[44] ديوان البياتي، المجلد الثاني ص٢٠٥.

[45] ديوان السياب، المجلد الاول ص٤٧٤.

[46] الاثار الكاملة، لادونيس، المجلد الثاني، دار العودة، بيروت، ط٢ سنة ١٩٧١ ص١٢٠.

من زاويةمن قلبك حيرى منسية

ذلك ما شاءته أقدار مقضية

آدم مثل الثلج وحواء نارية...[٤٧]

فقد قلب الشطر الأخير وجعل البرود لصيقاً بالمرأة (حواء) واعطى الرجـــل (آدم) صفة القوة والصلابة وهذا التحول أو القلب (الحوار) يمثل أعلى قيم التناص أو ما يســمى شعرية التناص للنص الجديد.

٢. التناص الذاتي

نعني بالتناص الذاتي: تناص الشاعر مع نفسه (نصوصه) السابقة ويتم هذا التنـــاص بالقوانين السالفة الذكر نفسها (اجترار، امتصاص، حوار) فثمة نصوص تجــتر نصوصــا اخرى، أو تمتصها أو تحاورها ومن امثال هذا النوع من التناص قول نـــازك الملائكـــة في قصيدة ((مقدم الحزن))

((انــه خيطنــا الأخــير إلى الســر — وة فيــه مــن أمســنا ألــف شـــيء

لم يــزل هامســاً لي: ((انهــا مـــا — تت علـــى مســمع الشــذى والضــوء

أن فيــه مــن وجهــها وأمانيـــــ — ـهــا واشــراقها بقيــة وفـــاء))...[٤٨]

فهي تجتر قصيدة (الخيط المشدود في شجرة السرو) حيث قالت فيها:

((ويراك الليل تمشي عائداً

في يديك الخيط، والرعشة، والعرق المدوي

(إنها ماتت) وتمضي شارداً

---

[٤٧] ديوان نازك الملائكة، المجلد الثاني، ص٤٨٥.

[٤٨] ديوان نازك الملائكة المجلد ٢، ص٣١٦.

عابثاً بالخيط تطويه وتلوي

حول إبهامك آخره فلاشيء سواه

كل ما بقي لك الحب العميق

هو هذا الخيط واللفظ الصفيق

لفظ (ماتت) وانطوى كل هتاف ما عداه))[٤٩]

حيث اجترت الفكرة والألفاظ من دون تحوير او تطوير أو اضافة بل اكتفت بــان اعادت القصة مع شيء من الابتسار والاختصار.

ونرى التناص الذاتي عند البياتي في قصيدته (عن الذين احترقوا بحبهم)

(يختبيء الربيع في اصابع البيانو)

والدفء والحنان

وكلما مرت عليه اصبع العازف

اهدى وردة

إلى الذين احترقوا بحبهم

وماتوا...))[٥٠]

فثمة إشارة من البياتي إلى قصيدته (اولد واحترق بحبي) يقول في المقطع السابع منها:

((:اصرخ: ((لارا))

فتجيب الريح المذعورة: ((لارا))

في قصر الحمراء

في غرفات حريم الملك الشقراوات

اسمع عوداً شرقياً وبكاء غزال

---

[٤٩] المصدر نفسه ص ١٩٦.

ومن الجدير بالذكر ان النص الأول كتب في عام ١٩٥٣ والنص الثاني كتب في عام ١٩٤٨.

[٥٠] عن الذين احترقوا بحبهم عبد الوهاب البياتي، مجلة الأقلام، عدد(١،٢،٣) سنة ١٩٩٤، ص٢٨.

ادنو مبهوراً من هالات الحرف العربي المضفور بآلاف

الازهار))...[٥١]

فقد تحول العنوان من (اولد واحترق بحبي) إلى (عن الذين احترقوا بحبهم) وثمة تحول في صيغة الضمير فهو في النص القديم احترق بضمير المتكلم المفرد أما في النص الجديد فهو بضمير الغائب بصيغة الجمع (احترقوا) ومن امثال هذا النوع من التناص قول السياب من قصيدته (مدينة السراب) في المقطع الآتي:

((ترامت السنون بيننا: دماً ونار

أمدها جسور تستحيل سور،

وانت في القرار من بحاري العميقة

اغوص لا أمسها. تمسكني الصخور

تقطع العروق في يدي. استغيث: ((آه يا وفيقة

يا أقرب الورى إلي أنت يا رفيقة

للدود والظلام))

عشر سنين سرتها إليك يا ضجيعة تنام

معي وراء سورها. تنام في سرير ذاتها

وما انتهى السفار))[٥٢]

إذ يتناص مع قصيدته (شباك وفيقة) إذ يقول فيها:

((ولو كان ما بيننا محض باب

لألقيت نفسي لديك

وحدقت في ناظريك

هو الموت والعالم الاسفل

---

[٥١] ديوان البياتي، المجلد ٣، ص٤٩٥-٤٩٦.

[٥٢] ديوان السياب، المجلد ١ ص١٦٢.

....

وهيهات ان ترجعي من سفار

وهل ميت من سفار يعود؟))[٥٣]

ولكن الذي جرى في النص الجديد (المتناص) أن الحاجز (الموت) االذي كان بين الشاعر وحبيبته قد اصبح قريباً من الزوال لاحساس السياب بالموت في تلك الفترة، وانه سوف يلقى وفيقة في العالم الآخر: (ياضجيعة تنام/ معي...)

وحصل هذا التناص في قصيدة السياب أيضا (قالوا لا يوب)

يقول:

((قالوا لايوب: ((جفاك الاله!))

فقال: ((لايجفو!

من شدّ بالإيمان لا قبضتاه

ترخي ولا أجفانه تغفو)).

قالوا له: ((والداء من ذا رماه

في جسمك الواهي ومن ثبته؟))

قال: ((هو التفكير عما جناه

قابيل والشاري سدى جنته.

سيهزم الداء: غداً اغفو

ثم تفيق العين من غفوة

فاسحب الساق إلى خلوه

اسأل فيها الله ان يعفو...))[٥٤]

هنا يمتص السياب قصيدته (سفر أيوب) لا سيما الأشطر الآتية:

---

[٥٣] المصدر نفسه المجلد١، ص١٢٢ ص ١٢٤.

[٥٤] ديوان السياب، المجلد الأول، ص٢٩٦.

((لك الحمد مهما استطال البلاء

ومهما استبد الألم

لك الحمد إن الرزايا عطاء

وان المصيبات بعض الكرم

ألم تعطني أنت هذا الظلام

واعطيتني أنت هذا السحر

* * *

وان صاح أيوب كان النداء

لك الحمد يا راميا بالقدر

ويا كاتبا بعد ذلك الشفاء))[٥٥]

فالنص الجديد امتص النص السابق، وثمة تغيير في بعض الالفاظ لكنها ادت المعنى ذاته، فمثلا ان الجملة الشعرية (يا كاتبا بعد ذاك الشفاء) تؤدي معنى مثلما ادت الجملة الشعرية (سيهزم الداء: غدا) هذا فضلا عن ان النصين يمتصان قصة النبي ايوب (ع) كما وردت في الكتب المقدسة:قال تعالى: ((وايوب إذ نادى ربه اني مسني الضر وانت ارحم الراحمين. واستجبنا له فكشفنا ما به من ضر وآتيناه اهله ومثلهم معهم رحمة من عندنا وذكرى للعابدين))[٥٦] ولكنه استقى الفكرة والمفردات من الكتاب المقدس حيث وردت القصة في التوراة بهذا المعنى ((وابتلى ايوب بقروح انتشرت في بدنه كله من قمة رأسه إلى اخمص قدميه..الخ))[٥٧] بدليل عنوان القصيدة الاولى (سفر ايوب) ويقول السياب في قصيدته (الاسلحة والاطفال):

((وشيخ ينادي فتاه الغريق

---

[٥٥] المصدر السابق، المجلد الاول، ص ٢٤٨.

[٥٦] سورة الأنبياء، الآية : (٨٣،٨٤).

[٥٧] ينظر: الكتاب المقدس (العهد القديم) سفر ايوب، الاصحاح (٢،٣) وما بعدها.

بهذا الطريق وذاك الطريق

ويسعى إلى الضفة الخالية

يسائل عنه المياه

ويصرخ بالنهر يدعو فتاه

ومصباحه الشاحب

يغني سدى زيته الناضب

(محال تراه)

ويحنو على الصفحة القاتمة

يحدق في لهفة عارمة

فما صادفت مقلتاه

سوى وجهه المكفهر الحزين

ترجرجه رعشة في المياه

تغمغم: ((لا، لن تراه!))[٥٨]

فهو يجتر هذا المقطع من قصيدته (نهاية)[٥٩] ويداخله ضمن القصيدة الجديدة (الاسلحة والاطفال) مع تغيير طفيف جدا هو ابدال المفردة (يسعى) بالمفردة (يمشي) في النص الجديد(المتناص).

---

[٥٨] ديوان السياب، المجلد الأول، ص٥٨٠، ص ٥٨١.

[٥٩] ينظر المصدر السابق، المجلد الأول، ص٩٠.

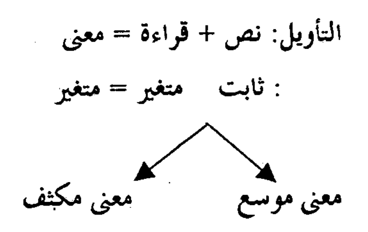
آليات		الآلية	درجة التناص	اسلوب التناص	نوعية التناص	مستوى التناص
التناص	التمطيط	الاناكرام	كلي	مباشر	داخلي	صوتي دلالي
		الباراكرام	كلي	مباشر مقيد	داخلي	دلالي
		التكرار	جزئي	مباشر مقيد	داخلي	صوتي دلالي
		التصحيفية	كلي	مباشر حر	داخلي	شكلي
		الشرح	كلي	مباشر حر	داخلي	دلالي
		المجاورة	جزئي ، كلي	غير مباشر	خارجي	دلالي
	الإيجاز	التلميح	جزئي	غير مباشر	خارجي	دلالي
		الحذف	جزئي	غير مباشر	داخلي	شكلي
		التلخيص	جزئي / كلي	غير مباشر	داخلي	بلاغي
		الاقتباس	جزئي	غير مباشر	خارجي	صوتي دلالي
		التضمين	جزئي	مباشر / غير مباشر	خارجي	صوتي دلالي
		الترجمة	كلي	غير مباشر	خارجي	دلالي

جدول تصنيف آليات التناص

رقم ((١))

إذ يختصر هذا الجدول الكثير من الكلام عن درجة التناص واسلوبه ونوعه ومستواه ويعطي للقارئ صورة كلية عن فوائد هذه الآليات في عملية انسجام وتكامل النص بنائيا.

لا تتم آليات التناص (التكثيفية والتمطيطية) من خلال النص وحده، انما تتم عبر المتلقي الذي يقوم بعملية التأويل الذي هو عبارة عن: (التفاعل بين فعل وبنية)[1] . أي فعل القراءة وبنية النص لانتاج معنى ما من خلال هذه القراءة فان النص قد يكون ممططاً أو مكثفا بفضل القارئ ((لان القراءة عملية مستمرة للتقلص والتوسع))[2] . وتوضح الخطاطة الآتية ذلك:



ومن يقرأ نصاً ما يعد انتاجه بطريقة ما وعلى نحو ما . والنص المقروء لا يتكرر . والا بطل كونه نصا، إنّ القراءة فعل سيميائي مولد للاختلاف.[3] ((إنّ ديناميكية القراءة تجعل منها عملا ابداعيا. ومساهمة انتاجية لكن في نطاق الاستراتيجية النصية الموجهة سلفا)).[4]

للتناص آليات عديدة وهي على العموم مقسمة بين نوعين هما:

(١) التمطيط

(٢)الإيجاز

---

[1] المعنى الأدبي، من الظاهراتية إلى التفكيكية، وليم راي، ت: د. يونيل يوسف عزيز، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ط١، ١٩٨٧، ص ١٧.

[2] المصدر نفسه، ص ٢٠٠.

[3] ينظر: في القراءة (قراءة ما لم يقرأ)، علي حرب، مجلة شؤون ادبية، الامارات، عدد (٧ –٨) سنة ١٩٨٨–١٩٨٩،ص٥٧.

[4] مفهوم المرجعية واشكالية التأويل، د.محمد خرماش، مجلة الموقف الثقافي عدد (٩) سنة ١٩٩٧، ص٤٠.

المبحث الأول: التمطيط

التمطيط في جوهره عملية توسيع للنص وتمدد في وحداته البنائية اللفظية أو التركيبية حيث تقتحم هذه الزوائد اللغوية البنى الأصلية للنص((فالنص كوحدة دلالية وكيان دلالي متميز تتأتى وحدته من تمطيط دلالة محورية تكون مركزاً دلاليا في النص وهذا المركز أو الدلالة المحورية يعبر عنها (ريفاتير) بلفظ (Matrice)).[٥]

أي تفجير مركز النص وتخصيبه مما ينتج توسعاً للنص عن طريق مركزه.

١.الأنا كرام (الجناس بالقلب أو بالتصحيف).

فالقلب مثل قول : لوق، وعسل ـ لسع والتصحيف

مثل: نحل ـ نخل ـ عثرة ـ عترة، الزهر ـ السهر ...[٦]

((وهو نوع من التلاعب بالاصوات ويكون على صعيد كلمة أو كلمات باعادة ترتيب اصواهّا)).[٧]

إنّ آلية الانا كرام تعمل على انسجام واكتمال النص في اطار تبنين عام يسهم في تناسل النص داخليا أي يعمل على إعادة تقليب أوضاع كلمات مختارة بصورة مختلفة لانتاج معنى ما. وقد يحصل هذا الأمر على صعيد جذر كلمة أو كلمات في النص ويدخل ضمن هذه الالية تصريف الكلمات مثل: قول ـ يقول ـ نقل ـ قل ـ نقول الخ ومن أمثلة الانا كرام قول الحيدري في قصيدة (اهواك):

((انا اهواك ولكن

غير ما تهوين اهوى

انا اهواك جراحا في حياتي تتلوى

---

(٥) مشكلة التناص في النقد الأدبي المعاصر، محمد اديوان، مجلة الأقلام عدد (٤،٥،٦)سنة ١٩٩٥، ص٤٦.

(٦) تحليل الخطاب الشعري، ص١٢٥-١٢٦.

(٧) في سيمياء شعرنا القديم، دراسة نظرية وتطبيق، محمد مفتاح، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط٢، سنة ١٩٨٢، ص٣٥.

كلما هدهدها

اهدت إلى العالم نجوى

اهواك نشيداً

ازليا

يتغنى

فيه ذوبت شبابي الرائع الالحان لحنا

ولنفن بعده

فالحب عمر ليس يفنى...)).[8]

لقد اعتمد النص بدءاً على المفردة ((أهواك)) وكانت عنوان القصيدة اساساً حيث جرت عليها تصريفات مختلفة منها: (تهوين، اهوى) كذلك حصل قلب وحذف في (هدهدها) حيث تحولت إلى (اهدت) نلمح أيضاً الجناس (الاناكرام) واضحاً في (الالحان/ لحنا) و(لنفن/ ليس يفنى) كل هذا اسهم في توسيع النص وتناسله داخليا اعتمادا على مفردات من النص ذاته وبذلك يكون النص قد تناص مع ذاته ومعجمه الخاص به ونقرأ الجناس (الاناكرام) أيضا في قصيدة (تعتيم) للسياب لا سيما المقطع الثاني منها:

((النور والظلماء

أسطورة منحوتة في الصخور

كم ذاد بالنار

من اسد ضاري

وكم أخاف النمور

انسان تلك العصور

بالنور والنار

---

[8] ديوان الحيدري، ص٩٣-٩٤.

فأطفئي مصباحنا أطفئيه

ولنطفئ التنور

وندفن الخبز فيه

كي لا نعيد الصخور

أسطورة للنار، ظلت تدور

حتى غدا أول ما فيها

آخر ما فينا ــ وليل القبور

أول ما فيها

ولنبق في الديجور

كي لا ترانا نمور

تجوس في الظلماء

لترجم الاحياء

في غابة في السماء

بالصخر والنار

وتستبيح القبور)).[9]

إنَّ الاناكرام نحدده بالنقاط الآتية

١. الصخور/ الصخر

٢. فاطفيء / اطفئيه/ لنطفيء

٣. في/فيه/فيها/فينا

٤. النمور/نمور

---

[9] ديوان السياب المجلد الأول ص٢٣٦-٢٣٧.

كل هذه المتغيرات في المفردة الواحدة تسهم في تمطيط النص وتناسله وتكاثره على أساس مواد اولية كتبت لتنتج دلالات جديدة من مفردات خاصة بالشاعر ونصه، وفي قصيدة ((الطارق)) للبريكان نقرأ:

على الباب نقر خفيف

على الباب نقر بصوت خفيض ولكن شديد الوضوح

يعاد ليلا...أرقبه . أتوقعه ليلة بعد ليلة

اصيخ إليه بايقاعه المتماثل

يعلو قليلا قليلا

ويخفت

افتح بابي

وليس هناك أحد

من الطارق المتخفي؟ ترى؟

شبح عائد من ظلام المقابر

ضحية ماض مضى وحياة خلت

اتت تطلب الثأر...[١٠]

نلحظ أن ثمة ثلاث حركات حدثت ادت إلى رصد الاناكرام في النص هي:ـ

١.حفيف/ خفيض

٢.يخفت/ المتخفي

٣.ماض/ مضى

---

[١٠] عوالم متداخلة ، ص٨٦.

وهذا الأمر لوحده يسهم في خلق عملية التمطيط انطلاقا من دلالة محورية ومركزية إذ ان الخفيف والخفيض والخفوت والمتخفي والماضي والذي مضى لها دلالات متقاربة إذ تدل سيمائياً على ان هذا الطارق ليس له وجود اساساً كما يدل معنى النص العام.

٢. الباراكرام (القلب المكاني)

إنّ الباراكرام آلية تمطيطية تقوم على تطوير دلالة صغيرة أو حدث صغير عن طريق السرد والوصف والحوار والحشو والبياض وهذه الآلية تسهم في تعضيد النص دلالياً من جانب ومن جانب آخر تساعد على زيادة فضاء النص الكتابي على الورقة وتوضح قصيدة ((أقفز بين مجرات)) للبريكان ذلك:

((اقفز بين مجرات
قس قفزاتك
بالسنوات الضوئية
فكر بملايين الاجرام
اكبر بملايين المرات في الكرة الارضية
فكر كم في الكون من مجرات
تمتد ملايين السنوات الضوئية
فكر
بملايين ملايين الاجرام
اقفز اسرع من صفر
في الارقام الكونية
ادخل لحظة
في مجرى الابدية
اهنالك صوت لا يسمع؟

اهنالك طيف اشعة

لاتدركه

لاتفهمه اجهزة الرصد؟

هل نحن خلايا في جسد الكون

هل كوكبنا الارضي تحت التأثير؟

....

اقفز بين مجرات)).[11]

حدث الباركرام هنا من تمطيط للعنوان الرئيس (اقفز بين مجرات) حيث بدأ النص بهذا العنوان وانتهى به، وهذه الجملة جاءت على صيغ عدة كما جاءت مفرداتها متكررة أيضاً داخل نسيج النص، إن الدلالات المتكونة في النص إنما هي امتداد لتمطيط فكرة ومفردات العنوان حيث تم ذلك بوساطة الحوار الضمني المتخيل بين الآنا والآخر وهو ماتمَّ تطويرها نصياً إذ تجلت هيكلية ذلك في صيغ السرد والاستفهام المجازي.

وتتضح هذه الآلية بشدة في قصيدة (الرائي) للبياتي:

((رجل من قش ودخان

ليس له بيت

أو وطن

ليس له عينان

يبكي حين هب رياح القطب

وحين تنام الغابات

مسكوناً بعويل قطارات الليل

ونار جبال ((الاورال))

يتسول من مدن لم تولد

(11) اقفز بين المجرات، محمود البريكان، مجلة اقلام، عدد (1،2،3) سنة 1994 ص31.

قطرة ضوء أو مطر

ويبيع طوراً في الاقفاص

لم يره أحد

لكني كنت اراه بلحيته الحمراء

يكنس ثلج شوارع موسكو

ويعب ((الفودكا)) باناء القيصر (إيفان))

يسحق زهرة عباد الشمس

بقبضته

ويداعب هرته

ونهود المحظيات بريشة طاووس خضراء

احداهن تقبلة سكرى

والاخرى

ترمقه بحنان

ويقول لاخرى: من انتِ

ويهذي سكران

لم يره احد، لكني كنت أراه

يخفي تحت عباءته

مدناً

كتباً

اوراقاً

نجما احمر/ ديكاً

قيثار

يبكي حين تهب رياح القطب

وحين تنام الغابات)).[١٢]

يقوم النص على رؤيا خاصة بالشاعر (الرائي إذ تم وصف ابعادها من قبـــل هـــذا الرائي. وقد كان وصف الشخصية مفصلا ودقيقا، ((رجل من قش ودخان/ ليس له وطن/ ليس له عينان/ يبكي.../ مسكُون.../ يبيع.../ لحيته الحمراء/ يكنس/ يعــب.../ يســحق/ يداعب.../ يقول.../ يهذي...) وهكذا تجري عملية التمطيط بوساطة الوصف مع استخدام الفعل المضارع بعد جملتين اسميتين الأمر الذي اسهم في عملية تجلي آلية البـــاركرام. إذ ان الفكرة القائمة في النص اساساً تتجلى برؤيا خاصة بالرائي ولكن هذه الفكـــرة تناســلت وتولدت منها افكاراً يخصب بعضها بعضاً حتى طال النص وبدء بالتفاقم والانفجار علـــى مساحة اوسع: إذ ان المفردة انتجت جملة والجملة انتجت مقطعاً وهذا بدوره انتج نصـــاً والنص قد ينتج نصوصاً وكتباً ومجموعات.[١٣] عن طريـــق التـــأثر والتقليـــد والتناســل والاستنساخ والتخصيب وهذا اخطر شيء في عملية التناص.

وقد تحدث هذه الالية على مستوى المجموعةالكاملة كما حدث في مجموعة ((حـوار عبر الابعاد الثلاثة)) للحيدري حيث تقوم فكرها على مقولة مستوحاة من رواية ((الاخوة كرامازوف)* لدستويفسكي إذ جاء على لسان أحد أبطالها ((حذارِ..فان قتل الاب أكـــبر جريمة في التاريخ)) واستفادت المجموعة أيضاً من نظريـــة فرويـــد في التحليـــل النفســـي وخصوصاً فيما يتعلق بـــ(الذات العليا، الانا، الذات السفلى) إذ تم الحوار عـــبر هـــذه الذوات، وقد افاد الحيدري من نصوص فرعية أخرى إلا انه مطط المقولة السالفة الذكـــر مخصباً اياها حتى اصبحت مجموعة شعرية كاملة.

---

[١٢] الرائي، عبد الوهاب البياتي مجلة الأقلام عدد (١،٢،٣) سنة ١٩٩٤ ص٢٧.

[١٣] ينظر: ديتامية النص، خصوصا فيما يتعلق بالكلمة المحور والجملة القنطرة والجملة الهدف ص٣. او ما بعدها

* إذا كانت البايولوجيا هي مفتاح البنيوية كما يقول جان بياجيه، فأن علم الذرة هي مفاتيح ما بعد البنيوية!!!.

٣.التكرار

وتقوم هذه الآلية على مستوى الاصوات والكلمات والصيغ متجليةً في التراكم والتباين ...[١٤] وقد يتجاوز التكرار الصيغ اللغوية ليكون تكراراً في المعاني المتمثلة ولكن بصيغ مختلفة فـ(في اللغة الشعرية لاتظل الوحدة المكررة هي هي (...) وهو ما يجعل كونها أخرى بمجرد ما تخضع للتكرار إذ أننا نقرأ في المقطع المكرر شيئاً آخر...).[١٥]

وتكاد ظاهرة التكرار ان تشيع في النص الشعري الحديث إذ تساعد على انسجامه ايقاعياً ودلاليا. ونلمح التكرار في صوت السياب في قصيدة ((لاني غريب))

((لاني غريب
لان العراق الحبيب
بعيد، واني هنا في اشتياق
إليه ، اليها...انادي: عراق
فيرجع لي من ندائي نحيب
تفجر عنه الصدى
احس باني عبرت المدى
إلى عالم من ردى لا يجيب
ندائي
واما هززت الغصون
فما يتساقط غير الردى:
حجار
حجار وما من ثمار

---

[١٤] ينظر تحليل الخطاب الشعري، ص١٢٦.

[١٥] علم النص ص٨١.

وحتى العيون

حجار وحتى الهواء الرطيب

حجار يند به بعض الدم

حجار ندائي وصخر فمي

ورجلاي ريح تجوب القفار.)).[16]

حصل التكرار هنا على صعيد المفردة (حجار) إذ تم تكرارها خمس مرات مما عمل على زيادة النص خمسة أشطر أخرى بفضل عملية التكرار التي مططت النص مكانيا وكشفت في الوقت ذاته المعنى العام المتمركز في الاحساس بالغربة والعجز والضيق واللاجدوى، أما التكرار الحاصل على مستوى اكبر من المفردة الواحدة فهو واضح في صوت آخر للسياب، في قصيدة (العودة لجيكور):

((على جواد الحلم الاشهب

اسريت عبر التلال

اهرب منها، من ذراها الطوال

من سوقها المكتظ بالبائعين،

من صبحها المتعب،

من ليلها النابح والعابرين

من نورها الغيهب،

من ربها المغسول بالخمر

من عارها، المخبوء بالزهر

من موتها الساري على النهر)).[17]

---

[16] ديوان السياب، المجلد الأول، ص١٩٥–ص١٩٦.

[17] ديوان السياب، المجلد الأول، ص٤٢٠.

إذ تكررت المتوالية (من + اسم + الضمير العائد على جيكور + مضاف إليـــه...) ثماني مرات . مساهمة في تمطيط النص وانسجامه ايقاعياً ودلالياً مؤكدة دلالـــة الاشـــتياق لجيكور والتلهف لاجوائها، حتى جاءت العودة الروحية إلى البقعة لان الهرب هنا ليــــس هروبا مكانيا ولكنه شعورٌ خاص، لان الشاعر سرعان ما يجد نفسه بين تلك الاجواء الـــتي نشأ فيها...ويتفاقم الأثر الفعلي الذي يحدثه التكرار في تمدد النص وتوسعه عندما يقع على مستوى المقاطع الشعرية قياساً إلى ذلك الأثر السابق ولنتابع معاً قصيدة ((مـــتى نلتقـــي) للسياب أيضاً:

((ألا يأكل الرعب منا الضلوع

إذا ما نظرنا إلى ظل تينة

فلاحت لنا من ظلام قلوع

تمدهدها غمغمات حزينة؟

إلا يأكل الرعب منا الضلوع؟

إلا تتحجر منا العيون

إذا لاح في الليل ظل البيوت

هزيلا كما ينسج العنكبوت

إلا تتحجر منا العيون

ويلمع فيها بريق العيون؟

......

......

إلا يأكل الرعب منا الضلوع

إذا ما نظرنا إلى ظل تينة

فلاحت لنا من ظلام قلوع

تمدهدها غمغمات حزينة؟

إلا يأكل الرعب منا الضلوع؟)).(١٨)

إذا ما تجاوزنا التكرار على مستوى الجملتين أو الشطرين (إلا يأكل الرعب منا الضلوع) و(إلا تتحجر منا العيون) اللذين اسهما في تمطيط النص أيضاً ـ إلى المقطع الأول الذي تكرر في نهاية النص وهو ما أسهم اسهاماً فاعلاً في زيادة فضاء النص الكتابي. وهذا التكرار على مستوى المقاطع يولد لدى القارئ احساساً دائماً بالعودة إلى بداية النص مع الاحتفاظ برغبته في مواصلة الرحلة حتى النهاية وهكذا فهو أشبه ما يكون بالحلقة الدائرية التي لا تنتهي. وهذا النوع من التكرار الذي نصفه بالتكرار (الدوري) يساعد على تناسل النص وتوالده حتى نهايته التي هي البداية اصلاً.

٤.التصحيفية (الكتابية)

وهي الآلية التي تتم بوساطة استغلال فضاء الصفحات كالافادة من البياض عن طريق ملئه بالرسوم والتخطيطات فضلاً عن اختيار جانب معين من الصفحة للكتابة كما يدخل الشكل* الطباعي للنص ((الفراغات بين الكلمات وشكل الكلمات أو شكل القصيدة على الصفحة)).(١٩) وسيلة أخرى من وسائل هذه الالية إذ تسهم كل هذه الامور في عملية تمطيط. النص وتوسع فضائه الكتابي كما فعل السياب مثلا في قصيدة (الاسلحة والاطفال) في البدء جرى تقسيم النص إلى ثمانية اقسام الأمر الذي زاد من فضاء النص الكتابي كما ان البياض المتروك بين قسم وآخر في هذه القصيدة يتسع لكتابة خمسة اشطر تقريباً هذا إذا استثنينا التكرار الحاصل لبعض المقاطع التي اسهمت هي الأخرى في تمطيط

---

(١٨) ديوان السياب، المجلد الأول، ص٦٨٢-٦٨٤.

* ويدخل ضمن الشكل الطباعي (حجم الحرف الطباعي، لونه، غامق أو فاتح، الفراغات العمودية والافقية، علامات الترقيم (النقطة، الفارزة، الفارزة المنقوطة، الاستفهام، التعجب) التقطيع (تقطيع الكلمة طباعياً).

(١٩) ينظر: اللغة في الأدب الحديث الحداثة والتجريب، جاكوب كورك: ت:ليون يوسف وعزيز عمانوئيل، دار المأمون، بغداد، ط١، ١٩٨٩، ص٢٥٧.

النص. فعلى صعيد الشكل الطباعي المتغير للمفردات (حديد، عتيق، رصـــاص) نلاحـــظ التحوير الآتي:

(١)(حديد عتيـــ.....ق

رصا...........ص

حـــــديــــــــــ..........د)

(٢)(حديد عتيق

حديد عتيق!

رصا...........ص)

(٣)(حديد عتيق

رصا...........ص

حديد...........)

(٤)(حديد........يد

لمن كل هذا الحديد؟

رصا.......................ص

لمن كل هذا الرصاص؟)

(٥)(حديد

رصاص

رصاص

رصاص

حديد)

(٦)(حديد

رصا...........ص

حديد عتيق

رصاص)

(٧)(حديد حديد

حديد.....................حديد)

(٨)(حديد، عتيق، حديد، حديد)

(٩)(حديد عتيق

حديد

رصاص)

(١٠)(رصاص، رصاص، رصاص، رصاص

حديد عتيق)...)).[٢٠]

حيث تمت كتابة هذه المفردات(حديد، رصاص، عتيق) بحرف طباعي أكبر من بقية المفردات، نلمح أيضاً استغلال الثلث الاوسط من الصفحة في الكتابة وكل هذا ساهم في تمطيط النص وجعله اكبر * بفضل الآلية الكتابية أو التصحيفية التي تجسدت فعلا في هذا النص المطول، ونلمح استغلال فضاء الصفحات أيضا في مجموعات البياتي، لاسيما مجموعة (قصائد حب على بوابات العالم السبع) فهو إلى جانب توزيعه القصيدة بين عدد من المقاطع المرقمة، وتكرار بعض المقاطع والجمل، نراه يعمد إلى زيادة فضاء النص بشغله بالرسوم والتخطيطات الفنية نتوقف في الصفحة الواحدة مثلا على هذا المقطع وهو المقطع الثالث من قصيدة ((عين الشمس)):

(تقودني اعمى إلى منفاي: عين الشمس))[٢١]

في حين نرى في مجموعة ((الموت والقنديل)) أن الصفحة الواحدة قد لا تشغل إلا كلمات قليلة ففي المقطع السابع نقرأ:

---

[٢٠] ينظر: ديوان السياب، المجلد الأول ص٥٦٣ ص ٥٩١.

* من الجدير بالذكر: أن هذه القصيدة (الاسلحة والاطفال) قد نشرها الشاعر مستقلة في كتيب قبل ان تصدر في الديوان.

[٢١] ينظر: ديوان البياتي، المجلد الثالث، ص١٥.

((وطني المنفى

منفاي الكلماتْ))[22]

وهكذا بقية صفحات المجموعة التي شغل القسم الاكبر منها التخطيطات والرسوم الفنية. وفي مجموعة أخرى للبياتي((كتاب البحر)) نلحظ أن الحرف الطباعي هو اكبر بكثير من الحرف الطباعي للمجموعات السابقة وحتى اللاحقة.

كل هذه الآليات عملت على تمطيط النص وزادتِ من فضائه النصي، وقد يقوم القارئ أيضا بدوره في انجاز تمطيط آخر ما هو إلا نتيجة فعل قرائي لشكل من أشكال التمدد الكتابي ففي قصيدة ((سانصب لكم خيمة في الحدائق الطاغورية) للبياتي يقرأ المتلقي:

((عقوبتي: الحياة...)).[23]

إنّ القارئ قد يفاجأ بمثل هذه الكلمات لانه اعتاد ان يقرأ مقطعاً أو على الأقل سطوراً في الصفحات السابقة من القصيدة نفسها ، ولكنه وجد هنا على الصفحة هذه الكلمات وحدها مما يدفعه صوب فعلين، الأول إعادة قراءها وهذا بدوره يفضي إلى الفعل الثاني وهو اكثر خطورة من الأول ألا وهو إعادة تأويلها مع كل قراءة جديدة. ان هذه الصفحة بكلماتها القليلة قد شغلت القارئ بالقدر نفسه أو أكثر مما شغلته الصفحات السابقة وهو نوع من تمطيط النص عن طريق القراءة والتأويل وفي قصيدة (اقراص النوم) للحيدري نشخص الآتي:

((قف وأقرأ

لاتعبر

قف...احذر

......

[22] ينظر: المصدر نفسه المجلد الثالث ص٤٤.

[23] المصدر نفسه ص ٢٧٥.

ماذا في صحف اليوم

اعلان باللون الاحمر

خذ قرصا للنوم

خذ قرصا

قرصا للنوم

..............لن أقرأ

..............لن أقرأ

سأنام بلا قرص للنوم

يتحشرج صوت البائع

يتدحرج

يرتج الشارع

شيء رائع

رائع

اقراص للنوم

خذ قرصا للنوم

....

ـــ ناولني قرصا...سأنام

قرصا لأنام

....

وينام الشارع

شيء رائع...رائع

اقراص للنوم...)).[٢٤]

---

[٢٤] ديوان الحيدري، ص٥٠٧–ص٥٦٢. اخترنا هنا المقطع الأول والأخير من القصيدة.

إنّ البياض هنا (سواء أكان عموديا ام أفقيا) أعطى النص فضاء واسعا من جـــانب ومن جانب ثان فان دلالة البياض هنا قد تفصح عن ان كلاما ما قد حذف بســـبب مـــن عوائق فنية أو غير فنية مما يدفع القارئ إلى ملء هذه الفجوات كي يتحقق المعنى المطلـــوب وهذا يؤدي إلى إضافة بعض المفردات إلى النص من قبل المتلقي ويختلف المتلقون في كميـــة الإضافة والتأويل وهذا بدوره يقودنا إلى شيء واحد نريد إيضاحه: هو ان هذه الإضافـات على تنوع وسائلها تسهم في تمطيط النص عن طريق التلقي والتأويل.

٥.الشرح

((إنّ الشرح أساس كل خطاب، وخصوصاً الشعر فالشاعر قد يلجـأ إلى وســـائل متعددة ، تنتمي كلها إلى هذا المفهوم...)).[٢٥] كالشرح الذي يتم بواسطة الهوامش بقصـــد ايضاح دلالة غامضة أو تعريف رمز أو علم معين وقد يكون الشرح عن طريق الهوامش إمّا داخل فضاء الصفحة بعد انتهاء القصيدة أو بعد نهاية المجموعة الشعرية، ولكن آلية الشرح قد تتحقق داخل النص عن طريق آخر غير الهوامش فقد يقع الشرح داخل فضاء (مـــتن) القصيدة وبعد العنوان مباشرة مما يجعله آلية من آليات النص وتمطيطه.

ولعل من صور هذه الالية التي تتم بين العنوان ومتن القصيدة ما نقرأه في قصيـــدة (من رؤيا فوكاي) للسياب.

عنوان رئيسي ⟵ ((من رؤيا فوكاي

شرح داخل المتن (فوكاي، كاتب من البعثة اليسوعية في هيروشيما

⟵ جن من هول ما

شاهده غداة ضربت بالقنبلة الذرية)

(٢٥) تحليل الخطاب الشعري، ص١٢٦.

عنوان فرعي ⟵ ١ــ هياي...كونغاي، كونغاي

متن القصيدة ⟵ مازل ناقوس ابيك يقلق المساء...)).[٢٦]

إذ تم شرح الاسم وكان نكرة فعرفه، وقد جاء التعريف بعد العنوان مباشرة ونلحظ هذه الآلية في قصيدة (ارم ذات العماد) للسياب وعلى وفق الشكل الآتي:

عنوان النص ⟵ ارم ذات العماد

شرح داخل المتن ⟵ (عند المسلمين ان " شداد بن عاد" بنى جنة ...الخ)

بداية النص ⟵ ((من خلل الدخان من سيكارة

من خلل الدخان

.............)).[٢٧]

لقد مهد الشاعر للفكرة عن طريق آلية الشرح والتوضيح بعد العنوان مباشرة الأمر الذي مكن القارئ من تشكيل تصور عام عن هذه الأمة الغابرة لكي تنفتح لدى القارئ بعض الرموز والشفرات من جهة ومن جهة أخرى يرى مدى التلاعب والحوار الذي سوف يتم في القصيدة حول الموضوع.

٦. المجاورة

تتحقق بنية المجاورة بواسطة آليات التصوير الشعري سواء على أساس مستوى الاجزاء أو المستوى الكلي للنص؛ والمجاورة في النص تعني ثمة معنى آخر يريده الشاعر من وراء هذه الجملة أو النص الشعري أي ثمة معنى مجاور هو المقصود من هذه المقولة أو النص

---

[٢٦] ينظر: ديوان السياب، المجلد الأول، ص٣٥٥وهذا الأمر وارد عند السياب في اغلب قصائده كما في المومس العمياء، والاسلحة والاطفال وغيرها.

[٢٧] المصدر السابق، المجلد الأول، ص٦٠٢.

الكلي وقد يسمى (معنى المعنى) للنص ((إذ يتم الانتقال من النص الظاهر إلى النص التكوين)).[٢٨] الذي ينتجه المتلقي عبر التأويل أو بفضل القارئ النموذجي الذي يجمع بين القراءتين السطحية والعميقة ((انه يبقى على بعد متساو من عدم كفايات الفك السطحي للرموز وعن مبالغات القراءات المتعالية التي تجد في النص ما لا يوجد فيه)).[٢٩] وعندما يلجأ الشاعر الى هذا الاسلوب (المجاورة) الذي يرشحه المتلقي عبر التأويل فانه قد يضطر إلى تمطيط نصه لانه لجأ إلى طريقة صعبة في التعبير قصد الفرادة والتمييز، فعندما يقول السياب في قصيدته (أنشودة المطر):

((عيناك غابتا نخيل ساعة السحر

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر)).[٣٠] فكأنه أراد أن يقول : (عيناك جميلتان) والفرق على صعيد الكم واضح بين القولين لقد كان في القصيدة متوسعاً لانه اراد ان يقول هذا المعنى بحيث انه لا يفهم بسهولة إلا من خلال ربط الحلقات وضبط العلائق المشتركة، قصد الخروج بالمعنى الثاني أو النص التكوين ومثال على هذه الآلية التصويرية التمطيطية قول البريكان في قصيدة (الصوت):

((صوت لا يشبهه صوت

يأتي من أقصى البرية

صوت كنداء إله هالك

يطلق لعنته

---

[٢٨] ينظر التمهيد النظري من الدراسة ص١١.

[٢٩] معايير تحليل الاسلوب، ميكائيل ريفاتير، ترجمة وتقديم وتعليقات، د. حميد الحمداني منشورات دارسال، دار النجاح الجديدة، ط١، مايس ١٩٩٣ ص٤٢.

[٣٠] ديوان السياب المجلد الأول ص٤٧٤.

كتحشرج وحش مقتول

كتناوح ريح

ليست من هذا العالم

صوت يطعن قلب الليل

في البدء

ما كان أحد

يسمعه

ثم اعتادوا

ان يمرق في افق مدينتهم

لا يلتفت إليه أحد

لايساءل عنه أحد

فلماذا وحدك

يا هذا الشاعر

تسهر ليلياً

تنتظر الصوت الغامض؟)).[31]

نحدد المعنى الأول للنص من خلال رصد صفات هذا الصوت الذي يشبه باشياء لا وجود لها في ارض الواقع (كنداء إله كتناوح ريح ليست من هذا العالم) لنتحول بعد جهدتأويلي خاص إلى المعنى الثاني أو النص التكوين على حد تعبير (كريستيفا) الذي ندركه من خلال انتفاء المعنى الأول في الواقع وهو الصوت الذي لا يسمعه أحد. لننتقل إلى

[31] الصوت: محمود البريكان، مجلة اقلام، عدد (١،٢،٣) سنة ١٩٩٤، ص٣٠.

الصوت الآخر (المجاور) وهو صوت الضمير المؤنب الذي الح على الشاعر ولم يعبـأ بـه الآخرون. ولو اراد الشاعر ان يقول المعنى باسلوب واضح غير ملتوٍ لما احتـاج إلى هـذا التمطيط ولكنه اراد تمطيط نصه عن طريق مجاورة لمعنى آخر قصد الفـرادة والشـعرية، ولنقرأ قصيدة أخرى للبريكان (غرف للعدم):

((غرف تسكنها الريح المشلولة

المتكئة على سرر وارائك باردة

الريح المتغضنة الفاقدة الصوت

غرف تدخلها الاشياء مساء

وتغادرها قبل الفجر

غرف تتحجر فيها ساعات الحائط

ساكنة منذ عصور...)).[٣٢]

حيث نحس مع المعنى الأول ان ثمة غرفاً مهجورةً وان اصحابها قد غادروها أما المعنى المجاور فنرشحه من خلال بعض المفردات والتراكيب التي دلت على الموت والعدم فنعـرف انها غرف معدة للدفن وان الشاعر يتحدث عن مقبرة ليس إلا.

---

[٣٢] عوالم متداخلة، ص٨٨.

المبحث الثاني : الإيجاز:

لا يتحدد الإيجاز في النص مثلما يحصل في آليات التمطيط، فالايجاز في النص قد لا يمكن الكشف عنه بوساطة القراءة المباشرة للنص أو رؤية الفضاء الكلي له. ولكن قد يحصل هذا الأمر عن طريق التداعي والتأويل وأن شيئاً ما اكبر يقف وراء هذا النص الغامض مثلاً.

((ويرى جيرار جينيت ان تقليص بعض النصوص لاقحامها في نصوص أخرى يدخل في صميم عملية التناص. إلا ان التقليص بهذا المعنى عملية تحويلية تتعرض لها النصوص المراد توظيفها في نص آخر)).[٣٣]

إن التقليص أو الإيجاز بهذه الطريقة قد يكون مؤدياً اساساً إلى تشويه هذه النصوص المراد توظيفها في نص آخر وقد يكون التقليص دافعاً إلى ابراز بعض النصوص أو الدلالات المرادة من قبل الشاعر من جهة ومن جهة أخرى إلى القضاء على بعض الاجزاء الزائدة والحشو الذي قد يشوب تلك النصوص.[٣٤] فالإيجاز عملية ضغط للنص كي يبدو في صورة مصغرة؛ ويحدث الإيجاز على وفق ما قدمنا بطريقتين:

(١) طريقة داخلية نصية يتم فيها اختصار النص ذاتياً كما في التلخيص والحذف.

(٢) طريقة خارجية يتم فيها زج بعض النصوص أو اجزاء منها كما في التلميح والاقتباس والتضمين والترجمة.

---

[٣٣] مشكلة التناص في النقد الأدبي المعاصر، ص٤٧.

[٣٤] ينظر: المصدر السابق، الصفحة ذاتها.

١.التلميح

((التلميح: هو الإشارة إلى حدث أو اسم أو قصة مشهورة)).[٣٥] من دون ان يتم شرح هذا الاسم داخل متن النص أو في هامش الصفحة، انما يدع للقارئ حرية استحضار هذا الاسم أو تلك القصة، وهو أهم انواع الإيجاز، إذ يعتمد فيه الخلفية الابستيمولوجية للقارئ ولا تتم هذه الالية إذا كان القارئ غير واعٍ لها. ولنقرأ في قصيدة "المعبد الغريق" للسياب التلميح الآتي لاسيما في المقطع:

((لاجل فجور انثى واتقاد متوجٍ بالثأر
تخضب من دم المهجات حتى سلم الدفن،
وحل بلا اوانٍ وان يومنا، وتساوت الأعمار
كزرع منه ساوى منجل
وهناك في الشفق
تنوح نساؤنا المترمّلات، يولول الاطفال عند مدارج الافق)).[٣٦]

ثمة إشارة إلى حرب طروادة التي حدثت بين اهل اسيا الصغرى والاغريق (اليونانيين)، إذ حدثت هذه المعركة بسبب اختطاف (هيلين) الملكة، ويحاول السياب ان يشير إلى الويلات والخراب وكثرة القتلى من جراء هذه الحادثة التي دونها التاريخ ولم يذكر السياب تفاصيل زائدة أخرى وانما اكتفى بالاشارة. وعلى القارئ استحضار الملحمة كاملة على نسق ما وردت في الياذة الشاعر (هوميروس). وملاحظة التحويل الذي اجراه السياب في الجانب الآخر إذ على المتلقي ان يربط هذا الاستحضار مع الدلالة الكبرى للنص الجديد وفرز دلالة أخرى بوساطة التأويل. وفي قصيدة اخرى للسياب لاسيما المقطع الآتي من "انشودة المطر" نقرأ:

---

[٣٥] الكتابة والتناسخ، ص٢٥.

[٣٦] ديوان السياب، المجلد الأول، ص١٨٠-ص١٨١.

((اكاد اسمع العراق يذخر الرعود

ويخزن البروق في السهول والجبال

حتى إذا ما فض عنها ختمها الرجال

لم تترك الرياح من ثمود

في الواد من أثر.......)).[37]

لقد أشار الشاعر إلى المدن التي دمرها الله كما ورد ذكر ذلك في الكتب المقدسة ومنها القرآن الكريم: ((وفي عاد إذ أرسلنا عليهم الريح العقيم ما تذر من شيء أتت عليه إلا جعلته كالرميم. وفي ثمود إذ قيل لهم تمتعوا حتى حين. فعتوا عن أمر ربهم فأخذتهم الصاعقة وهم ينظرون.)).[38]

إنّ استحضار النص الديني هنا في هذا النص سيومىء للمتلقي بالعاقبة الوخيمة التي ستحل بالعراق ان استمر الوضع كما هو آنذاك.

وفي قصيدة "الدم والزيتون" لشاذل طاقة نتوقف عند التلميح الآتي:

((هو الحلم

أم الاحزان تزدحم

فتختلط المشاهد..أم همو التتر

أتوا من بعد احقاب...

ام التاريخ يختصر؟)).[39]

ثمة إشارة إلى حادثة سقوط بغداد على يد المغول عام ٦٥٦هـ وما جرى فيها من كوارث دونها التاريخ. بيد ان الإشارة إلى القصة لها بعد دلالي آخر. فالتتر هنا رمز لكل أشكال الاستعمار والاستغلال والظلم في كل زمان واي مكان.

---

[37] المصدر السابق، ص٤٧٧.

[38] سورة الذاريات، الآية : (٤١-٤٢).

[39] ديوان شاذل طاقة، ص٣٠١.

٢.الحذف :

الحذف: آلية تكثيفية يلجأ أليها الشاعر لغرض بلاغي شعري ويكون ثمة إشارة إلى هذا حذف كالبياض والنقاط وعلى القارئ ملئ هذا البياض حتى يتم اكتمال المعنى المطلوب أو المعقول لدى القارئ، لنقرأ هذه المقطع في قصيدة "هم وأنا" للحيدري:

((زرعونا في نقمة شمس ظهيرتنا ظلاً

فبقينا في البيت الأول والثاني

في الثالث والرابع

في الخامس والسادس والسابع و...و...

طفالاً مصلوبين على الجدران...).[٤٠]

ن الحذف هنا له دلالة معروفة، يريد الشاعر ان يقول زرعونا في كل البيوت عاطلين عن العمل مثلاً)؛ والتسلسل هنا له معنى قائم على المرحلية والكلية في الآن نفسه. ثمة إشارة إلى الاسماء التي حذفت التي هي، الثامن، التاسع...الخ.

ونلمح في قصيدة، "من اغاني المهد" للبياتي الحذف الآتي:

((نامت عيون النجموامتقع الليل

نم يا حبيبي نم   يغمرك الظل

والطيب والطل

......

والريح في الغصن   تعبت من حسرة

هذا الشذا مني   وانت في زهرة

على فمي زفرة

نامت عيون النجم   ....

---

(٤٠) ديوان الحيدري، ص٥٩٤.

....)).[41]

إنّ الحذف هنا جاء في مقطع مذكور في بداية القصيدة وعلى القارئ إعادة المقطـــع كما هو لانه موجود اصلا واختصارا للنص وتكثيفا له وضعت نقاط دالة على هذا الحذف للايجاز من جهة ومن جهة أخرى يجبر هذا الحذف القارئ لا على قراءة المقطع المحـــذوف فحسب، انما يضطره إلى قراءة القصيدة باكملها مرة اخرى. وهذا ما اراده الشاعر.

ان المثال الأول حصل فيه حذف على مستوى المفردة أما المثال الثاني فقد حصل فيه حذف على مستوى أكبر (المقطع) ونرى على مستوى اصغر من هذين المثالين هذا الحـذف في قصيدة "هم وانا" للحيدري لاسيما في مطلعها:

((قلت لكم...مرات ..مرات، واعدت مرارا

قلت لكم سيموت...لقد...مات..لقد...

ــ مت جيفارا...مت جيفارا

ــ قل يحيا

ــ قل يحيا

قل يحيا ...يحيا تروتسكي...يحيا

مت...يحيا...مت...يح

مت...يحيا...فارا تسكي)).[42]

إذا ما تجاوزنا الحذف على مستوى المفردة إلى الحذف على مستوى اجـــزاء مـــن المفردة والذي حصل في (يح) و(فارا)و (تسكي) إذ جرى في المفردة الاولى حذف الجـــزء (يا) بينما حذف في الثانية الجزء(جي) وجرى حذف الجزء (ترو) في الثالثة. ان هذ النـــوع من الحذف فضلا عن فائدته التكثيفية، فله فوائد صوتية ودلالية.

---

(41) ديوان البياتي، المجلد الأول ص١٣٠-ص١٣١.

(42) ديوان الحيدري، ص٥٨٦.

٣. التلخيص

التلخيص على العكس من الباراكرام، فالأخير هو تمطيط لفكرة أو مقولة في بداية القصيدة كما في قصيدة (سفر ايوب) إذ مطط الشطر (لك الحمد مهما استطال البلاء) حتى اصبح مقطعاً كاملاً أو نصاً كاملاً في شطر واحد أو أكثر وهذا ما حدث في قصيدة (عن وضاح اليمن والحب والموت) للبياتي وقد تناولناها بالبحث في الفصل الأول فقد اختصر الشاعر فكرة القصيدة في المقطع الثاني والتاسع منها بعبارة: (لم اجد الخلاص في الحب ولكني وجدت الله).[٤٣] ونقرأ تلخيصاً آخر للحيدري في قصيدة (حلم في اربع لقطات)):

((لقطة أولى

تفترش الشاشة عينانِ

انفرجت شفتان

ابتسمت

لمعت عدة اسنان

وينور اللون الاخضر في كل الالوان

....

الصالة خالية إلا من رجل نائم)).[٤٤]

فقد ذكر الشاعر اربع لقطات اخترنا منها اللقطة الاولى والجملة الشعرية الأخيرة (الشطر الأخير) الذي تم فيه اختصار فكرة القصيدة ومقاطعها الاربعة وقد وضع خط تحت هذا الشطر من جهة ومن جهة ثانية، فقد كتب هذا الشطر بحرف طباعي اكبر من الحروف الطباعية لكلمات القصيدة ومقاطعها إلا خُر

---

[٤٣] ينظر: ديوان البياتي، المجلد الثالث، ص٢٣-ص٣٨.

[٤٤] ينظر: ديوان الحيدري، ص٥٧٥-ص٥٧٩.

وفي قصيدة "ثلج ونار" لنازك الملائكة نتوقف عند التلخيص الآتي:

((تسأل ماذا اقصد؛ لا دعني. لا تسأل

لا تطرق بوابة هذا الركن المقفل

اتركني يحجب اسراري ستر مسدل

ان وراء الاستار ورودا قد تذبل

يا آدم لا تسأل...حوازك مطوية

في زاوية من قلبك حيرى منسية

ذلك ما شاءته اقدار مقضية

آدم مثل الثلج وحواء نارية)).[٤٥]

لخصت الشاعرة فكرة القصيدة في الشطر الأخير من مقطعها الأخير والذي يتحدث عن الحب من جانبها، والصدود من الجانب الآخر، وهو تلخيص تشوبه سخرية يغلفها احساس بالالم والتوجع والخيبة من الجنس الآخر.

٤.الاقتباس

((ينظر إلى الاقتباس على انه شكل من أشكال التناص، واستلهام وامتصاص للتراث وتفاعل معه، ان نظرية التكرارية التي يلغي (ديريدا) وجود حدود بين نص وآخر تقوم على مبدأ الاقتباس ومن ثم التناص)) [٤٦]

إنّ كل كلمة في النص الأدبي هي سابقة للنص في وجودها، كما انها قابلة للانتقال الى نص آخر حاملة معها تاريخها القديم المكتسب.[٤٧] ويعد الاقتباس آلية تكثيفية (ايجازية) يتم من خلالها استحضار نصوص دينية معروفة عن طريق المتلقي الذي يقرأ جزءا منها ويتم

---

[٤٥] ديوان نازك الملائكة، المجلد الثاني، ص٤٨٠-ص٤٨٥.

[٤٦] الخطيئة والتفكير، ص٥٥

[٤٧] ينظر: التناص في معارضات البارودي، ص١١٧.

استذكارها كاملةً لأنها معروفة وليس هناك ادنى حاجة لذكرها كاملة في النص، كما في قصيدة "حوار عبر الابعاد الثلاثة" للحيدري لاسيما في المقطع الآتي:

((ربنا...ربنا...ربنا

تعلم اننا لسنا من هؤلاء ولا من هؤلاء

واننا وجهك في الرجاء

وامرك في البقاء)).[48]

إنّ الاقتباس جرى في (هؤلاء ولا من هؤلاء) من خلال هذه الجملة الـتي وردت في القرآن الكريم التي ذكرت تذبذب المنافقين بين الطرفين يستحضر القـارئ ليس الآية والسورة كاملة فحسب. إنما يستحضر معها كل الأحداث والمقولات التي جرت في ذلك العصر أما الآية كما ورد ذكرها في القرآن الكريم: تقول: ((مذبذبين بين ذلك لا إلى هؤلاء ولا إلى هؤلاء)).[49] ونقرأ في قصيدة "الموت" للبياتي الآتي:

((بيده الثلجية الصفراء

يقرأ في كل اللغات كتب الفلسفة الجوفاء

يرمي بها للناء

يزيف النقود والافكار

يندس في قلب المغني، يقطع الاوتار

يذل من يشاء

يعز من يشاء

الملك الوحيد في مملكة الاحياء...)).[50]

---

[48] ديوان الحيدري، ص٦٦.

[49] سورة النساء، الآية: (١٤٢).

[50] ديوان البياتي، مجلد الثاني، ص٢٤٧.

مع ان الاقتباس هنا جرى على صعيد الالفاظ المحدودة، لكـــن القــارئ ســيقوم باستحضار الآية القرآنية: ((قل اللهم مالك الملك تؤتي الملك من تشاء وتعز من تشاء وتذل من تشاء بيدك الخير انك على كل شيء قدير)).[51] فهنالك، اذن، شـخص لديـه مـن السطوة والقوة ما يجعله يملك السيطرة على مصير الناس. لقد كان الاقتباس هنا موجزاً إذ لم يذكر الشاعر الآية كاملة واكتفى بذكر كلمات منها في حين عمد القارئ إلى استحضار الآية محاولاً ربط العلائق المشتركة بين النصين ومع ذلك فان ((المادة الجديـدة المقتبسـة، تنفصل من سياقها لتقيم سياقات جديدة متعددة لا تحدها حدود؛ ولذا فان السياق يتداخل عبر الاقتباسات فتتحرك الاشارات المتكررة متخطية حواجز النصوص وعابرة مـن نـص لآخر)).[52]

٥. التضمين

التضمين كما هو معروف هو الاستشهاد ببيت أو ابيات عدة وهو من ((المداخـل التي عرج المتناصون عليها وذلك ان يستعير شاعر شطرا أو بيتا أو ربما اكثر من شاعر آخر يدرجه في بيت أو قصيدة له)).[53]

وحتى يصبح الأمر مشروعاً على الشاعر الإشارة إلى ذلك التضمين بوضع علامات تنصيص ((أو أن يشير في هوامه إلى مصدر المقتطف الذي ضمن منه قصيدته بحيث يغـدو النص المضمن متداخلا مع النص الاصلي وهذا معنى التناص بصورته الحديثة)).[54]

ولنقرأ للبياتي:

شيد مدائنك الغداة

---

[51] سورة آل عمران الآية: (٢٦)

[52] التناص في معارضات البارودي، ص١١٧، ص١١٨.

[53] متاهة التناص، د. جلال الخياط، مجلة الاداب، عدد(١-٢)-(ك٢-شباط) سنة ١٩٩٨، ص٥٣.

[54] المصدر نفسه، الصفحة ذاتها.

بالقرب من بركان فيزوف ولا تقنع
بما دون النجوم

وهذا تضمين لقول الفيلسوف الالماني (نيتشه) من دون الإشارة إلى ذلك ((عش في خطر، شيد مدائنك على مقربة من بركان فيزوف واقلع سفائنك إلى البحار النائية))
وتضمين آخر لبيت المتنبي:

إذا غامرت في شرف مروم   فلا تقنع بما دون النجوم......[٥٥]

لقد امتص البياتي القولين (قول نيتشة وقول المتنبي) واختصرهما في ثلاثة اشطر ادى فيها المعنى المراد باسلوب موجز ((من دون ان يشير إلى هذا التضمين وهذا يسمى بالتناص غير المباشر لأننا إذا كنا لا نعرف الاصل فقد نتوهم انه له)).[٥٦] على عكس التناص المباشر أو التضمين المباشر الذي يشير فيه الشاعر إلى مكان تضمينه في النص الآخر في هوامش الصفحة أو ان يضع علامات تنصيص كما في قول السياب في قصيدة (مرثية جيكور):

((هكذا قد اسف من نفسه الإنسان وانهار كانهيار العمود
فهو يسعى وحلمه الخبز والاسمال والنعل واعتصار النهود
والذي حارت البرية فيه بالتأويل كائن ذو نقود)).[٥٧]

فقد أشار السياب في هامش الصفحة إلى ان البيت الأخير ما هو إلا تضمين من قول المعري:

والذي حارت البرية في حيوان مستحدث من جماد...[٥٨]

---

[٥٥] ينظر: المصدر السابق السابق. الصفحة ذاتها.

[٥٦] المصدر السابق، الصفحة ذاتها.

[٥٧] ديوان السياب، المجلد الأول. ص٤٠٩.

[٥٨] المصدر السابق، ص٤٠٩.

هنا جاء مباشرا (تناص مباشر) وكان على وفق القانون الأول من قوانين التناص (الاجترار) فقد اعاد السياب البيت باستثناء تغيير طفيف إذ تحولت المفردة (حيوان) إلى (كائن) وتحول الجملة (من جماد) إلى (ذو نقود)

٦.الترجمة:

لا نتناول الترجمة هنا على وفق مفهومها العام ولكننا نقصد منها ترجمة الشاعر الخاصة لبعض الابيات التي يضمنها في نصه أو ترجمته لبعض النصوص كاملة مع ذكر مؤلفها مما يدخلها بعد هذا وسيلة من وسائل آلية الإيجاز. ان الترجمة وسيلة تعبيرية تناصية، بدليل اختلاف الترجمات المتعددة للنص الواحد وذلك بسبب من اسلوب الشاعر أو المترجم الذي ينقل المعنى الخاص بالنص بأسلوبه الخاص وضمن معجمه الشعري الخاص به (اختيار العنوان، اختيار بحر النص المترجم وقافيته، الفاظ خاصة للنص المترجم من معجم الشاعر الخاص به) ومثال الترجمة لبعض الأبيات كما وردت في قصيدة (من رؤيا فوكاي) للسياب:

((ورغم ان العالم استسر واندثر
ما زال طائر الحديد يذرع السماء
وفي قرارة المحيط يعقد القرى
اهداب طفلك اليتيم ـ حيث لا غناء
إلا صراخ (البابتون): زادك الثرى
فازحف على الاربع ... فالحضيض والعلاء
سيان والحياة كالفناء!)).[٥٩]

---

[٥٩] ديوان السياب، المجلد الأول، ص٣٥٧.

لقد أشار السياب إلى ان هذه الأبيات مقتبسة من الشاعرة الانكليزيـــة (ايـدث ستويل) من قصيدتها (ترنيمة السرير) ويذكر انه ترجمها عنها وفي هذه الترجمة ايجاز للنـص الأصلي فالنص الأصلي لا يعرفه القارئ، ولكن ترجمة السياب (الموجزة) ســتدفعه إلى مراجعة الأصل هنا يعني انبثاق اكثر من قراءة ومن ثم تعميق الدلالة التي ابتعدت كثـيرا بواسطة هذه الترجمة عن واقع الدلالة ذات البعد الواحد. وهذا ما حدث أيضـا في ترجمـة الحيدري لقصيدة الشاعر (اسكار ويلد) حيث كانت الترجمة بتصرف[*] وفعلت قبله نـازك الملائكة ذلك إذ ترجمت قصائد عدة لشعراء غربيين بتصرف أيضاً[**]

---

[*] ينظر: ديوان الحيدري، ص١١٠، ص١١١.

[**] ينظر: ديوان نازك الملائكة، المجلد الثاني، ص٥٢٣، ص٥٤٠.

الفصل الثالث

التناص البنائي

لايمكن الحديث بوثوق عن نقاء فن من الفنون، وعن إنغلاقـــه، واكتفائـــه ببنيتـــه الذاتية، بينما الحاصل هو اطراد أشكال وصيغ متعددة من التواشج والتبادل بـــين كـــل الفنون، من شعر ومسرح. وسينما وموسيقى ورقص ورسم ونحت.[1]

((إنّ ما تقدمه الممارسة الفنية من دلائل على التعالق والانفتاح لا يمكن إلا ان يحطم ذلك الانطباع السائد عن نقاء النوع الفني وان يخلخل نموذجيته المحددة وهويته الخاصـــة، يصح ان ينتج تلاقح الفنون انماطاً من التهجين الاستيتيقي وانماطاً مـــن التنـــاص)).[2] إذ يسمى هذا النوع من التناص بـــ((التناص البنائي)).[3] أو التضمين البنـــائي إذ تتداخـــل الفنون الأدبية وغير الأدبية مع بعضها البعض في طريقة التشكل والأنبناء الداخلي علـــى اصعدة متباينة. وثمة نوعان من التناص البنائي هما: (١) التناص الاجناسي. (٢) التنـــاص الفني.

---

[1] ينظر: مكانة الشعر في الثقافة العربية، الشعر والاجناس الأدبية (كتاب المربد)، خلدون الشـــمعة وآخـــرون، دار الشـــؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، سنة ١٩٨٧، ص٨٨.

[2] المصدر ذاته، الصفحة ذاتها.

[3] توظيف التناص في متاهة الاعراب في ناطحات السحاب، احمد علي الشوابكة، مجلة مؤتة للابحاث والدراسات عدد٢، ســـنة ١٩٩٥، ص٢٨٠.

المبحث الأول

التنـــــاص الاجناســـــي

نقصد بالتناص الاجناسي ذلك التداخل الذي يحصل بين الأجناس الأدبية المختلفة، كتداخل الشعر مع فن القص والخطابة وفن السيرة مثلا. وكذلك التداخل الذي يحصل داخل الجنس الواحد على صعيد أدق كما يحصل في صيغة معينة أو شكل خاص لأنماط جنس أدبي كالتداخل بين الشعر العموي والشعر الحر ((ويضع جينيت هذا النوع من التداخل ضمن "التعالي النصي" ويسميه علاقة التداخل التي تقرن النص بمختلف أنماط الخطاب التي ينتمي النص إليها وفي هذا الإطار تدخل الأجناس وتحديداتها (...) كالموضوع والصيغة والشكل)).[٤] ويسمى هذا النوع من التناص بـ("التفاعل النصي العام" إذ يبرز فيما يقيمه نص ما من علاقات مع نصوص عديدة مع ما بينها من اختلاف على صعيد الجنس والنوع والنمط)).[٥]

((إن أول مرتكز لهذا التناص هو التسليم بعدم، اكتمال الجنس الأدبي وانفتاحه على محيطات مختلف الأجناس الأدبية المتاخمة له أو التي تتشكل وتنمو مستقلة عنه أحياناً لكنه يدخل في حوار معلن أو خفي معها سواء على مستوى الشكل أو على مستوى المضمون حسب باختين)).[٦]

كذلك فان علاقة التناص بمسألة الأجناس الأدبية، علاقة وطيدة حقا، ذلك ان التناص يبرز التنوعات والتداخلات التي تحدث بين النصوص لتزحزح الجنس الأدبي في اتجاه اكتساب خصائص بنيوية جديدة.[٧]

---

[٤] مدخل لجامع النص. ص٩١.

[٥] التناص. صبحي الطعان. ص٢٦.

[٦] مفهوم التناص بين الأصل والامتداد. ص١٠٠

[٧] ينظر: تجنيس الأدب في النقد العربي الحديث. رسالة دكتوراه، سهام جبار. سنة ١٩٩٧. ص٢٨.

يعطي هذا الاقتران بين اجناس متقاربة هجينة تحمل صفات مشتركة بين الاجناس الأدبية ولا يميز انحياز هذه النصوص إلى الجنس الاصلي إلا أمرين: الأول، يتعلق بالشكل أو الإطار الخارجي والثاني خاص بقصدية المؤلف في ادراج نصه المهجن ضمن خانة الشعر أو خانة أخرى ضمن جنس آخر وعلى وفق ترشيح المتلقي لجنس معين من خلال قرائن خاصة فيما بعد.

(١) تناص الشعر الحر مع الشعر العمودي:

يكون التناص هنا داخل الجنس الواحد (الشعر) على الرغم من ان بعض المنظرين يعدون الشعر الحر جنسا قائما بذاته، ولكن تظل قصيدة الشعر الحر بوصفها تطورا طبيعياً للقصيدة الغنائية ذاتها.[٨]

إنّ التناص بين الشكلين يتم على وفق طريقتين الأولى: على المستوى الشكلي أو الإطار الخارجي (الفضاء الايقوني) أما الطريقة الثانية فهي خاصة بالبنية العميقة للشكلين. ومثال الطريقة الاولى ما حدث في قصائد السياب (بور سعيد) و(اقبال والليل) و(ليلى) نرى على سبيل المثال قصيدة (اقبال والليل):

((وما وجد ثكلى مثل وجدي إذا الدجى

تهاوين كالامطار بالهم والسهد

احن إلى دار بعيد مزارها

وزغب جياع يصرخون على بعد

واشفق من صبح سيأتي، وارتجي

مجيئا له يجلو من اليأس والوجد

---

(٨) ينظر: الصوت الآخر، فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، سنة ١٩٩٠، ص١٦٢.

****

الليل طال ومانهاري حين يقبل بالقصير

الليل طال: نباح الآف الكلاب من الغيوم

ينهل: ترقعه الرياح. يرن في الليل الضرير

وهتاف حراس سهارى يجلسون على الغيوم

الليل والعشاق ينتظرون فيه على سنا النجم الأخير)).[9]

كان التناص هنا على مستوى الشكل الخارجي بين الشكين إذ مزج الشاعر بين الشعر العمودي والشعر الحر* إلا أن هذا الامتزاج كان واضحاً أو بارزاً بسبب من عزل المقطع العمودي عن المقطع الحر. ويطلق على هذه الظاهرة حديثا بـ(((التناص الإيقاعي) إذ تتناوب مقاطع من الشعر العمودي مع مقاطع من الشعر الحر أي ما يفتح بنية النص الإيقاعية ويتخللها في موضع أو اكثر ممثلا مساحة واضحة في النص مختلفة من حيث بنيتها الخاصة عن بنية النص وسياقه العام)).[10] ونرى في قصيدة (ليلى) هذا التناص:

((ليلى: هواي الذي راح الزمان به

وكاد يفلت من كفي بالداء

حنانها كحنان ألام دثرني

فاذهب الداء عن قلبي واعضائي

اختي التي عوضها عرضي وعفتها

تاج أتيه به بين الاخلاء

---

(9) ديوان السياب، المجلد الأول، ص٧١٦–ص٧١٧.

* يسمي العرضيون هذه الظاهرة بـ(التناوب).

(10) توظيف التناص في خاتمة الاعراب ...، ص٢٨.

عرفتـــــها فعرفـــــت الله عـــــن كثـــــب

كـــأن في مقلتيـــــها درب اســـــــرائي

ليلى هواي مُنايَ شعري

روحي الاعز علي من روحي وآمالي وعمري

حملت ضفيرتها هواي كأنها امواج نهر

حملته نحو مدى السماء

نحو المجرة والنجوم ونحو جيكور الجميلة

فأنا فتى اتصيد الاحلام يالك من فراشات خضيلة)).[11]

يختلف هذا النص عن سابقه في ان التناص هنا قد تم من دون عزل بين الشكلين عن طريق المقاطع، إذ تم امتزاجهما بوساطة الشطر الذي ربط بين الشكلين:

(ليلى هواى مناي شعري)

وهذا ما قد قلل الفرق بين الشكلين وجعل النص مقبولاً إلى حد ما بسبب من التزام قافية الأبيات في هذا البيت من جهة ومن جهة ثانية تناسق هذا الشطر مع الاشطر الحرة التي تلته. هذا على الصعيد الشكلي او الايقوني للنص المتناص، أما على صعيد البنية العميقة للتداخل فنلمحها في قصيدة (انشودة المطر) مثلاً. إن السياب قد اقام حواراً خصباً مع ما يمكن دعوته بالبنية العميقة للقصيدة العربية حيث تبدأ هذه القصيدة حوارها العميق بمقدمتها الطللية..ثم تنقل إلى الرحيل في القسم الثاني إذ يحيل الرحلة الصحراوية إلى رحلة اسطورية لها بعدها الاجتماعي وتنهي بالوصول عبر تلك الصلاة تكتسب صلوات

---

[11] ديوان السياب، المجلد الأول، ص٧٢١.

الاستسقاء مذاقاً جديداً، هذا هو التناص الخصب مع البنية الأصلية(Architypul) للقصيدة العربية.[12]

(٢) التناص مع فن الخطابة

يمثل الدعاء جزءاً مهما من الخطبة الدينية، وهو لغة تخاطب بين الإنسان وخالقه، يصدر من الإنسان طلباً للمغفرة أو لقضاء حاجة معينة، في اوقات الصلاة أو في غيرها، وقد افاد الشعر من هذا الاسلوب ((إذ يتم نقل ملفوظ ما من فضاء نصي معين (الخطاب الشفوي) إلى آخر الكتاب أو النص جاعلة اياه يغير ايديولوجيمة)).[13] ومثال على هذا الاسلوب من التناص في قصيدة ((دعاء الإنسان)) لشاذل طاقة:

((يا إله الحزائن أعنّي على محنتي
يا إلهي...وبارك صعودي إلى
الجلجلة...
قد حملت الصليب ندمى اجرُّ الخطى
إلى قمتي
ثم ضيعت دربي...إلى الجنة!)).[14]

لقد حملَ العنوان اسم الدعاء هذا فضلا على الاسلوب الذي يأخذ طابع الدعاء الفعلي من إنسان اصابته محنة، ولم يكتف بالطلب الأول ولكنه استرسل في الدعاء طالباً من ربه ان يبارك صعوده.*

---

[12] ينظر: التناص وتحولات الشكل في بنية القصيدة عند السياب، صبري حافظ، مجلة نزوى(العمانية) عدد ٧ يوليو، سنة ١٩٩٦ ص٢٧.

[13] علم النص، ص٣٠.

[14] ديوان شاذل طاقة، ص٢٨٤.

* ومن الجدير بالذكر ان النص يتناص مع قصة النبي عيسى (ع) لا سيما في قضية صلبه والمكان (الجبل) الذي صلب فيه (الجلجلة).

إلا ان الخطاب سرعان ما ينحرف إلى الاسلوب الشـعري. وهـذا مـا تقصـده كريستيفا بالتغير الايدلوجيمي. بدءاً من (قد حملت) حتى نهاية القصيدة. إلا ان العنـوان ومقدمة النص تداخلا مع الخطاب الشفوي (الدعاء) مع تغيير لصالح الاسلوب الشـعري. وهذا ما حدث في قصيدة ((عيون الكلاب الميتة)) للبياتي:

((رباه اخرجنا من الظلمات

من شرك اللصوص

ومن مخالب باعة الإنسان في الشرق القديم

من دوار البحر والصحراء

من قاع الجحيم

وليسمح الثلج الرحيم

والعشب والانداء: وجه الميتين

والعقم والاوساخ والعار المقيم)).[15]

يجسد النص الانتقال الواضح والبارز والكبير من اسلوب الدعـاء إلى الاسـلوب الشعري الخاص بالبياتي، ان الدعاء كان مفتاحاً لبداية قصيدة جديدة. كان الخروج مـن المكان المنغلق المظلم بطلب خاص وملح وتكرر على مستوى النص، إن تكرار الطلب هو توكيد حالة السجن الفعلية أو الاحساس بالاختناق من (قاع الجحيم) فجاء الدعاء طلبـاً للانعتاق.

ويقول البريكان في قصيدة (فقدان الذاكرة) هذا الدعاء:

((الهي. إذا كان هذا عقابك

دعني اجتر عذاب الثواني سريعا

إذا كان هذا اختيارك

---

[15] ديوان البياتي، المجلد الثاني، ص٣٨.

هبني الشجاعة ان اتأمل وجهي الغريب

اعنّي لكي اتنفس ثانية في سمائي

لكي استعيد روائح ارضي

اعنّي لأعثر يوما على روحي الضائعة

اعنّي لكي اعبر الفاجعة......)).[16]

ثمة اختلاف عن المثالين السابقين. ان الدعاء هنا جاء خالصا ولم يتغير هذا المسار إلا تغيرا طفيفا فكان النص الشعري قطعة دعاء صبت في قالب شعري.

(٣) التناص مع الكتابة اليومية

(أ) المذكرات أو السيرة الذاتية

يفيد الشعر من اسلوب المذكرات والسيرة الذاتية، إذ يعمد الشاعر إلى تقسيم نصه على وفق التاريخ الذي تمت فيه أحداث خاصة ويجري السرد فيه عن طريق ضمير المتكلم وهذا النوع من التناص نادرٌ جداً ونرصده في قصيدة (مذكرات رجهل مجهول) للبياتي:

((٨ نيسان

انا عامل ادعى "سعيد"

من الجنوب

ابواي ماتا في طريقهما إلى قبر الحسين

وكان عمري آنذاك

سنتين ــ ما أقسى الحياة

وابشع الليل الطويل

[16] فقدان الذاكرة، محمود البريكان، مجلة الأقلام، عدد(١، ٢، ٣) سنة ١٩٩٤، ص٢٩.

والموت في الريف العراقي الحزين

وكان جدي لا يزال

كالكوكب الخاوي على قيد الحياة

١٣ مايس

اعرف معنى ان تكون

متسولا عريان في ارجاء عالمنا الكبير

وذقت طعم اليتم مثلي والضياع

اعرف معنى ان تكون

......

......

١٦ حزيران

.. ...

......

١٣ تموز

......)).[١٧]

وهكذا تجري الكتابة الشعرية كما في كتابة المذكرات، إذ نشخص الشخصية الفاعلة على هيأة ضمير المتكلم وبزمن الماضي البعيد (مرحلة الطفولة) كما هو الحال في فن السيرة الذاتية إذ يتم استدعاء الذكريات والاحداث حسب تسلسلها الزمني واهميتها في حياة الشخصية.

(ب) الرسائل اليومية

وقد يتناص الشعر مع كتابة الرسائل وما يجري فتها من اخبار أو طلب معلومات، وعلى الرغم من ندرة هذا النوع من التناص فاننا قد نعثر عليه في بعض النماذج الشعرية ففي قصيدة (رسالة) للبياتي نقرأ الرسالة الاتية:

---

[١٧] ديوان البياتي، المجلد الأول، ص٢٧٠-٢٧٦.

((يا اخوتي المتحرقين إلى غد، تحت النجوم

يا صانعي الحب العظيم

والخبز والازهار

يا اطفال يافا الهائمين

وطني الكبير

انا لا ازال هنا، اغني الشمس مخترقا

اغني لا ازال)).[18]

هنا إذن رسالة موجهة من الشاعر إلى الآخرين وفيها يتم توجيه الكلام إلى المرسل اليهم وبث الاشتياق والحب لهم للمكان (الوطن) وهو فلسطين المحتلة، فيتم ابلاغهم باخبار معينة إلا ان هذا الابلاغ جاء شعريا، انها رسالة شعرية حققت الغرضين، الاخبار والشعرية.

(ج) الشعارات

هي كتابات سياسية يومية معروفة، تتردد في المظاهرات، وقد يفيد الشعر منها (إذ يصف جيني هذا النوع من التناص بالتحرير: بمعنى التحرير الكتابي لما ليس كتابيا بالاصل (ver— balissation)).[19]

((ولذلك فهي تكون نافذة ذريا (Intranclearies) مثلا نقل الاصوات والشعارات إلى نص مكتوب)).[20] وهذا الشكل من التناص نادرا أيضا نرصده في قصيدة البياتي (الباب المضاء) إذ يقول:

((من أنت؟ ماذا كنت تهتف؟ ايها النذل اللئيم

[18] ديوان البياتي، المجلد الأول، ص٢٨٧ وما بعدها.

[19] ادونيس منتحلا، ص٥١.

[20] علم النص، ص٣٠.

واجند والخوذ الحديد

والأصدقاء الميتون

يا سقط المستعمرون

ومنظمات دفاعهم، يا يسقطون...)).[٢١]

إنّ لجوء الشعر إلى هذا النوع من التناص يؤدي بالنص إلى السقوط بفخ المباشر والتقريرية البعيدة عن الشعر ما لم تنقذه موهبة شعرية قادرة على اذابة تقريرية هذه الشعارات في الجسد الشعري، كما حصل مع الانموذج المختار للبياتي.

(د)اللقاء الصحفي

وقد يتناص الشعر أيضا مع الاسلوب الذي يستخدمه الصحفيون والمذيعون عند لقائهم بشخصية أدبية أو ثقافية معروفة، إذ يتم الحوار هنا بوساطة السؤال والجواب هذا فضلا عن التطرق لحياة هذه الشخصية الخاصة وملابسات حياتها الثقافية والاجتماعية، ويبدو ان هذا النوع من التناص قليل جدا في شعر الرواد، لنقرأ قصيدة "ثرثرة في الشارع الطويل" للحيدري.

أمؤلم ان تلبس الحذاء كل يوم..؟

ـ اجل ...اجل اكره ان انزعه

اكره ان البسه

اكرهه. لولاه ما كنت لنا

غيرُ مسافات الرؤى في النوم

لولاه، لم نسأل

ولم نرحل

ولم نكن لغير امسنا البخيل

---

[٢١] ديوان البياتي، المجلد الأول، ص٤٤٦. وما بعدها.

تكرهه

ـــ اجل..اجل...ابصقها بلا وجل

لولاه ما كان لنا في الشارع الطويل

الرعب

والضياع

والمدينة القتيل

كيف إذن شريته؟

ـــ شريته...يا لك من مجنون

من يشتري اللعنة، من؟!

من يشتري التاريخ والزمن

من يشتري رائحة العفن)).[٢٢]

نرى بوضوح التناص مع اللقاء الصحفي من خلال ملاحظة، تميز سؤال الصحفي، والاجابة المطولة للشخصية وقد تم تميز كلام الطرفين من خلال علامات الترقيم، إلا ان الاجابة عن الاسئلة كانت على جانب رفيع من الشعرية، على عكس السؤال إذ كان مُختصراً ودقيقاً ومباشراً.

(٤) التناص مع فن القص

لايكون النص الأدبي نصاً قصصياً ما لم تحقق فيه جملة من العناصر وهي:

١. الزمان

٢. المكان

٣. الحدث

٤. الشخصيات

---

[٢٢] ديوان الحيدري، ص٥٠٨ وما بعدها.

فالزمان والمكان بنيتان تشاركان الابنية الأخرى مثل الأحداث والشخصيات في تحقيق امكانيات القصة عن طريق خطابها.[٢٣] على ان هذه العناصر تتحدد وتتشكل خلال وسائل سردية وهي على العموم مقسمة بين الوصف والحوار، الذي يتم بين شخصيات لها دور فاعل في تسيير أحداث القصة.[٢٤]

فإذا تم كل هذا فضلا عن عناصر بنائية أخرى في النص الأدبي امكن ان نعده بأنه قصة، وفي هذه الحالة يتناص الشعر مع فن القص ولكن لا يتم هذا إلا عن طريق ملاحظة المتلقي لتلك العناصر وعلائق الترابط بينها، إذ يحدث هذا التناص بين فنين بينهما علاقة قرابة قوية.

ففي قصيدة "الخيط المشدود في شجرة السرو" لنازك الملائكة عناصر بناء فنية تتشكل بوساطة وسائل عدة تجعل من هذا النص الشعري يبدو وكأنه قصة لها هيكلها العام:

يبدأ النص بالاستهلال الذي تم فيه وصف المكان (مكان الاحداث وذكريات اللقاء):

((في سواد الشارع المظلم والصمت الاصم

حيث لا لون سوى لون الدياجي المدلهم

حيث يرخي شجر الدفلى أساه

فوق وجه الأرض ظلا

قصة حدثني بها صوت ثم اضمحلا

وتلاشت في الدياجي شفتاه)).[٢٥]

---

[٢٣] ينظر: منطق السرد. دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، عبد الحميد بورايو المطبوعات الجامعية، ط١، سنة ١٩٩٤، ص١١٦.

[٢٤] ينظر: البناء الفني لرواية الحرب العربية في العراق، عبد الله ابراهيم، رسالة ماجستير، كلية الاداب، جامعة بغداد ١٩٨٧، ص٢٠١-ص٢١٠.

[٢٥] ينظر: ديوان نازك الملائكة، المجلد الأول، ص١٨٧ وما بعدها.

إنّ اغلب أحداث القصة جرت تقريبا في مكان واحد وهو بيت الحبيبة والبيت على حد تعبير جاستون باشلار مكان آمن للشخصية لانه مكان الطفولة والذكريات الجميلة.[٢٦]

ولكنه قد يتحول إلى مكانٍ معادٍ إذا كانت صدمة الحدث قوية وهذا امر يتعلق بتحولات الأحداث بالبنية المكانية كما حدث هنا في هذه القصيدة، انقسم المكان في النص المذكور إلى مكان مفتوح ومكان مغلق، أي خارج البيت (الحديقة الشارع) يمثل مكانا مفتوحا بينما يمثل البيت وما فيه مكانا مغلقا. أما الزمان الذي جرت فيه استرجاع أحداث القصة فهو الزمن الحاضر (الليل هنا) تحديداً (في سواد الشارع) والزمان هنا في النص ينقسم الى (الزمن الحاضر، الزمن المستقبل، الزمن الماضي) إذ تتم الأحداث التي كان اهمها حدث موت (الحبيبة) إذ جرى بناء الأحداث بالنسبة لزمن وقوعها في هذه القصة (القصيدة) على وفق مبدأ التتابع السببي الذي تتطور فيه الأحداث زمنياًلارتباط بعضها ببعض ترابطاً منطقياً قائماً على مبدأ السببية؛ ذلك ان التتابع، سمة جوهرية في الأدب.[٢٧]

((صوت "ماتت" خانق كالافعوان

كل حرف عصب يلهث في صدرك رعبا

ورؤى مشنقة حمراء لا تملك قلبا))

ثمة ثلاث شخصيات في هذه القصة الحبيب والحبيبة واختها. إذ تم الحوار بين اخت الحبيبة والحبيب لحظة طرق الأخير الباب:

((هل؟ ويخبو صوتك المبحوح في نبر حزين

لاتقولي الما

---

[٢٦] ينظر: جماليات المكان، جاستون باشلار، ت: غالب هلسا، كتاب الأقلام، دار الجاحظ للنشر، وزارة الثقافة والإعلام، سنة ١٩٨٠، ص٤١.

[٢٧] ينظر: المتخيل السردي، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، عبد الله ابراهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط١، سنة ١٩٩٠، ص١٠٧-ص١٠٨.

يالمجنون

ايها الحالم عمن تسأل

انها ماتت

وتمضي لحظتان))

على ان هذا الحوار لم يتطور على صعيد اكبر أو مستوى اوسع بين الشخصيات لانتقال الراوي الشاهد بذكر تفاصيل عن ردود فعل الطرف الاخر نتيجة الحدث الرئيس والذي سبب صدمة كبيرة للحبيب.

إنّ السرد يجري هنا من موقع الراوي الشاهد الذي يشارك في القصة بوصفه شخصية أساسية من شخصياتها الامر الذي يمنح القصة بعدا ذاتيا.[٢٨] وهذا البعد الذاتي جاء في هذه القصة بالضرورة، لأننا لا نملك نصا قصصيا خالصا (غير مهجن) ولكننا بازاء قصيدة شعرية لها بعدها الذاتي الغنائي. وهذا الأمر يتعلق أساساً بنوع الرؤية التي قسمها تودوروف الى نوعين هما: الرؤية من الداخل والرؤية من الخارج وهو شبيه بتقسيم الناقد الشكلي توماشفسكي الذي يرى أنّ هناك نوعين من القصة، الذاتية والموضوعية.[٢٩] وهذا لا يعني ان اية قصة يجري السرد فيها من موقع الرؤية الداخلية تملك صفة الذاتية كما لايعني أيضا ان جميع القصص الشعرية تكون ذاتية، لكن نسبة الذاتية في مثل هذا النوع من الكتابات تكون أكثر نسبة من الموضوعية.

---

[٢٨] ينظر: منطق السرد، ص١٣٢.

[٢٩] ينظر: دراسات في القصة القصيرة والرواية، تحرير، احمد خلف وعائد خصباك، كتاب الأقلام. دار الشؤون الثقافية بغداد،ط١، سنة ١٩٨٦، ص٢٤١. ص٢٠٠.

المبحث الثاني

التناص الفني

لقد منحت كريستيفا التناص مدلولاً وميدان تطبيق واسعين، إذ تعرف المفهوم لا على التداخل أو التبادل بين النصوص بل حتى على التداخل بين انواع مختلفة مثل الكتابة، الموسيقى، الرسم.[٣٠]

ويقول مارك انجينو: ((ان التفكير في ما هو تناص سيسمح باعادة القاء الضوء على بعض الاشكال غير المعتنى بها في الممارسة الأدبية والتي تدعى...المونتاج، الكولاج (اللصق)، المقطعية...)).[٣١]

فالتناص الفني إذن، ذلك التداخل الحاصل بين فن الشعر وبقية الفنون الإنسانية الأخرى والتي تربطها به علاقة قرابة بعيدة كالتداخل بين فن الشعر وبقية الفنون كالرسم، والمسرح والسينما.

(١)التناص مع فن المسرح: (الحوار)

لقد ارتبطت المسرحية منذ نشأتها بالشعر ولكنها ما لبثت ان تحررت منه وان كان هذا التحرر لم يقضِ على المسرحية الشعرية(...)،بيد انه يمكن القول بان الشعر الغنائي ابتدأ يستعير من المسرح عنصر الحوار في ثنايا القصيدة الأمر الذي يكسب القصيدة عنصراً دراميا).[٣٢] ((ويقول هيدجر: على ان الحوار ليس وجها من وجوه استعمالنا للغة فحسب

---

[٣٠] ينظر: ادونيس منتحلا ص٣٥.

[٣١] في أصول الخطاب النقدي، الجديد، ص١٠٨.

[٣٢] ينظر: اساليب مستعارة من الفنون الأخرى في شعر الوطن المحتل، د. صالح ابو اصبع، مجلة الأقلام عدد ١٢-ايلول ١٩٧٧، ص٥.

بل اللغة لا تكون اصلية إلا من حيث هي حوار)).[٣٣] ونستطيع ان نوزع الحـــوار علـــى الانماط الآتية:

(١) الحوار الصريح

(٢)الحوار الضمني

(٣)الحوار التأويلي

نلحظ الحوار الصريح في قصيدة (وحشة) للحيدري:

١

((...يرن...يرن

ـــ من انت...؟

ـــ انا انت

ـــ لقد اخطأت

...وتموت على كفي السماعة

٢

...ويرن...الصوت

...يرن...يرن...يرن

ـــ من أنت؟

ـــ انا انت

ـــ لقد اخطأت، فنحن اثنان

ومن ارضين بلا الوان

وانا لا اعرف من انت

[٣٣] المصدر السابق، الصفحة ذاتها.

٣

ـــ لا انت انا

وانا لا اعرف من نحن

هل نحن اثنان

أم جيل...أم جيلان

يتعدد بينها الزمن

ـــ لكني ...سأظل الزج في السماعة

ـــ أخطأت ...لقد اخطأت وأخ

......ويموت الصوتان مع السماعة)).(٣٤)

يأخذ الحوار هنا نمود بوسطة السؤال والجواب ولا يتطور إلى صعيد اكبر في مستواه على المعنى الأول للنص، فالشاعر يتلقى مكالمة هاتفية خاطئة من جانب، إلا ان المعنى الآخر للنص يكمن في البعد الايديولوجي لهذه المحاورة التي تؤكد ازدواجية الفرد من خلال الصراع الداخلي الذي ولد حوارا خارجيا حول ثنائية السكوت / التكلم، وكانت النتيجة اندحار الصوتين في عدم واضح يموت الصوتان مع السماعة) من الجانب الآخر.

أما الحوار الضمني فنلحظه في قصيدة "انت مدان يا هذا" للحيدري، ايضاً، لاسيما في المقطع الآتي:

((في اليوم الثاني

كان ببابي شرطيان

سألاني من انت...؟

أنا...؟!

بلند بن اكرم

وانا من عائلة معروفة

---

٣٤. ديوان الحيدري، ص٤٧٧-ص٤٨٠

وانا لم اقتل احدا

وانا لم اسرق احدا

ويجيبي عشر هويات تشهد لي

وبأبي...فلماذا...)).[35]

لقد اجاب على سؤال صريح وهو: من انت؟ فكان الجواب ــ انا بلند بن أكــــرم وكانت الاجوبة الأخرى لاسئلة ضمنية أخرى حذفت منها: من أي عائلة انت؟ هل سرقت احدا؟ هل قتلت احدا؟ هل لديك دليل لاثبات هويتك؟ مما فتح الحوار على مصراعيه، فثمة حوار بين الطرفين ولكنه ضمني وغير صريح، وفي قصيدة البريكان "المأخوذ" نأول الحــــوار الآتي:

((مسحورا بنداء لا يفهمه

منتزعا من مملكة الافراح الأرضية

مغتربا حتى عن نفسه

يترك خلفه

امرأة مطفأة الوجه وطفلا

يحلم في مرقده

وكانسان مسلوب الروح

يخطو نحو الباب

يترك كلبا لا يعرفه

وخزانة كتب لم تقرأ

وحسابات مصارف

وكانسان آلي

---

[35] المصدر السابق، ص٦٤٣.

يخطو نحو الباب

يخطو نحو الباب المفتوح

فيحدق في الظلمة...)).[٣٦]

نرشح الحوار التأويلي بدءاً من العنوان (المأخوذ) وجاء السؤال الأول تأويليا إذ فتح باب الحوار على اوجه فإذا إعادة النص على وفق أساس تأويل خاص يكون بهذا الشكل:

المأخوذ

ـــ ما به؟

ـــ مسحورا بنداء لا يفهمه

......

ـــ ماذا ترك خلفه؟

ـــ امرأة

ـــ ما بها؟

ـــ مطفأة الوجه

ـــ أين ذهب؟!

ـــ نحو الباب

ـــ ماذا ترك أيضاً؟

ـــ كلباً لا يعرفه

ـــ وماذا أيضا؟

ـــ خزانة كتب لم تقرأ

ـــ أينْ ذهب هذه المرة..؟

ـــ نحو الباب

ـــ أي باب؟!

---

[٣٦] عوالم متداخلة، ص٩٠.

ـــ الباب المفتوح

ـــ ماذا يفعل هناك؟!

ـــ يحدق في الظلمة.

(٢)التناص مع فن الرسم: (الكولاج)

((إنّ لقاء الشعر بالرسم في تتام خطي (كاليغرافي) يُبرر تبريراً كاملاً التبادل بين الفعلين (كتب، رسم) لدى (بيكاسو) حين أعلن قائلاً بعد كل هذا فالفنون جميعها واحدة تستطيع ان تكتب صورة بالكلمات، مثلما تستطيع ان ترسم المشاعر في قصيدة)).[٣٧] ويستعير الشعر من فن الرسم اسلوب الكولاج أو فن الملصقات ((الذي بدأ في حوالي ١٩١٢ عندما شرع (براغ) و(بيكاسو) بإدخال مواد مثل قصاصات الجرائد وتذاكر (المترو)وبطاقات برامج الحفلات الموسيقية في رسومها، كأسلوب من أساليب التكعيبية الجديدة)).[٣٨]

((ويقول اراكون: ان كل اقتباس يمكن ان يعد جزءا من فن الملصقات)).[٣٩]

إذن يصح اطلاق الكولاج في الأدب والشعر خاصة على الاقتباسات المعروفة والواضحة في النص الجديد عند ملاحظة المتلقي لهذا الاقتباس والذي يبرز في جسد النص المتناص بوضوح عن بقية الاجزاء الاخرى إذ يتم فيها توظيف جميع هذه الاجزاء لكي تكون اطارا لهذا الاقتباس ورتوشاً تزيينية له وغالباً ما يتم نقل هذا الجزء المقتبس إلى النص الجديد من دون تحوير أو تغيير كما في قصيدة (قال طرفة بن العبد) للبياتي:

((وما زال تشرابي الخمور ولذتي

---

[٣٧] الشعر والرسم، فرانكلين، ر.روجرز، ت:مي مظفر، دار المامون، بغداد، دار الحرية للطباعة، ط١، سنة ١٩٩٠، ص٥١.

[٣٨] اللغة في الأدب الحديث، الحداثة والتجريب. جاكوب ـ كورك.ت، ليون يوسف وعزيز عمانوئيل، دار المأمون، بغداد، ط١، سنة ١٩٨٩، ص٩٤.

[٣٩] المصدر نفسه، ص٩٤.

وبيعي وانفاقي طريفي ومتلدي

إلى ان تحاملتني العشيرة كلها

وافردت افراد البعير المعبد

فان كنت لا تستطيع دفع منيتي

فدعني ابادرها بما ملكت يدي

كريم يروي نفسه عن حياته

ستعلم ان متنا غدا اينا الصدى...)).[40]

إذا ما تجاوزنا الابعاد الدلالية بين المقطعين إلى البعد الاسلوبي فان ثمة بوناً شاسعاً بينهما على صعيد الألفاظ والتراكيب، هذا فضلاً عن أنّ ابيات طرفة معروفة لدى المتلقي مسبقا فهي من ثم تعد ثقافة ومعرفة عامة وورودها هنا في هذا (النص) بهذا الشكل الواضح والبارز يعد تنافرا بين المقطعين وهذا ما يعطي النص المتناص صفه(الكولاج الأدبي) وهذا ما حدث أيضاً في قصيدة (مرثية الآلهة) للسياب:

بلينا وما تبلى النجوم الطوالع

ويبقى اليتامى بعدنا والمصانع

ويبقى "كرب" الجالب الكرب: كالصدى

يغص المنادي بالردى وهو راجع

كأن الاميبي توأم وهو توأم

لها، فهو في منجى من الموت قابع)).[41]

---

[40] ديوان البياتي، المجلد الثاني، ص٤٠٨.

[41] ديوان السياب، المجلد الأول، ص٣٤٩.

إنَّ محاولة صهر البيت الأول في النص الجديد بإدماجه إدماجاً شكلياً لم ينجـــح في مسح الفرق الواضح بينه وبين بقية الأبيات مسحاً كلياً. ((أي لا يكون النــص المســتعار شبيها بلصقة ناشزة في الجسم المستعير. فمثلما في التقليم أو الغرز بمعناه الطبي هذه المـــرة، معنى زراعة الاعضاء يكفي إلا ينسجم القلب أو الكبد المزروع مع بقية اجـــزاء الجســم المستقبل حتى يكون ثمة تعارض وخطر وموت)).[٤٢] وهذا ما حصل فعلا في قصيدة ((مرثية إلى عائشة)) للبياتي:

يموت راعي الضأن في انتظاره ميتة جالينوس

يأكل قرص الشمس اورفيوس

يبكي على الفرات عشتروت

يبحث في مياهه عن خاتم ضاع وعن اغنية تموت

تندب تموز: فيا زوارق الدخان

عائشة عادت مع الشتاء للبستان

صفصافة عارية الاوراق

تبكي على الفرات...)).[٤٣]

فلكي يؤدي التلصيق قيمة جمالية في فن الرسم ينبغي اولا ان يأخذ بعدا مكانياً يعطيه بروزاً وانسجاماً مقبولين في اللوحة.

وينبغي ان يكون الكولاج الأدبي كذلك، أي ان ينسجم الجزء المقتبس في النـــص الجديد بشكل يجعله منسجما ومقبولا لدى المتلقي وان لايبدو الجزء الملصوق كجزء بـــارز وشاذ أو كقطعة ملونة في قماش ابيض وهذا ليس مطلوباً كأسلوب تلصيقي، إنَّ الكــولاج ليس فعلاً مجانياً في الفن عامة ولكنه فن قائم على أساس ألتئام عناصر النص مـــع بعضـــها بحيث تذوب عناصره المختلفة في بوتقة واحدة، ويبدو الكولاج الذي يرشحه المتلقي بسبب

---

(٤٢) ادونيس منتحلا، ص٦٠.

(٤٣) ديوان البياتي، المجلد الثاني، ص٣٢١.

من كشف القطعة المستعارة وعزلها وفرزها والتحوير الذي تم فيها وعليها. ان النص البياتي السابق لم يفيد من هذا الانسجام وكان البروز والتلصيق واضحاً لدرجة إننا نحس بتفكك الأبيات مع بعضها البعض

أما النوع الحديث من الكولاج فيتم فيه جعل اللوحة أو النص عبارة عن مقتبسات (ملصقات) من هنا وهناك ودور الفنان أو الشاعر محاولته تقريب هذه الملصقات أو المقتبسات من بعضها عن طريق مجاورتها مع بعضها ومسح الفارق الشكلي أو اللوني بمساعدة بعض الالوان أو الخطوط الدقيقة في الرسم أو بعض الالفاظ والجمل النحوية في النص الأدبي كما حصل مثلا في قصيدة "سوق القرية" للبياتي.[44]

(٣)التناص مع فن السينما: المونتاج (التقطيع)

((استفادت الفنون الأدبية من امكانيات التقنية التي تقدمها السينما وكان ان استعار كل من الرواية والشعر اسلوب المونتاج من السينما.

وقد استخدم المونتاج في السينما كاسلوب تعبيري لوصف احوال مضطربة وايقاعات عصبية وسرعات مدمرة)).[45] وقد ادخل هذا الاسلوب في الشعر الحديث ((كنهج تجريبي ارتكز على الفكر المتداعي: الرمز، الاسطورة، الصورة البكر، النقلات السريعة من دون روابط منطقية)).[46] ذلك ان ((الشعرية السينمائية ترتكز على دينامية في الموضوع المتحرك في الزمان والمكان ونقل حر للاحداث وتطورها الزمني الحر وتغيير متكرر للزوايا يسمح برؤية والمكان ونقل حر للاحداث وتطورها الزمني الحر وتغيير متكرر للزوايا يسمح برؤية الشيء المصور على انحاء مختلفة طبقاً لمبدأ المونتاج)).[47] ويتم هذا الاسلوب

---

[44] ينظر ديوان البياتي، المجلد الأول ص١٩٠. ص١٩٥.

[45] أساليب مستعارة من الفنون الأخرى. ص٩.

[46] توظف التناص في متاهة الاعراب، ص١٤.

[47] أساليب مستعارة، ص٩.

في الشعر على مستوى شكلي من خلال المقاطع الشعرية التي يحمل كل منها صورة مختلفة عن الأخرى وعلى مستوى موضوعي من خلال طفرات غير متناجسة في الموضوع الأساس، إذ ان النص في هذه الحالة كما لو كان مشتتاً، ولكن الدلالة المستوحاة من خلال الصور المتشرة. يرشحها المتلقي عن طريق التأويل، إذ تؤدي الصور المرشحة مجتمعة إلى دلالة معينة ونرى بوضوح المونتاج الآتي في قصيدة "بلورات" للبريكان:

((كساعة خفية يدق قلب الصمت

تنتظر الصخور في سواحل قصية

مولدها

ساحرة الاشجار

تفرز سما غامضا

بين جذور الغار

يمتد جذر العدم الاسود

تنطرح الحيات

جميلة تحت الشمس

اتبع دبيب الهمس

في غابة الاصوات

اقرأ ظلال اللون

تلك التي ليس لها لغة

من نقطة واحدة يشف عمق الكون)).[٤٨]

ان تلاحق الصور في كل (شطر أو شطرين) التي تم عزلها ولّد شعوراً باللامعنى والغموض في النص، إنّ كثرة الصور المتراكمة في هذا النص المونتاجي يحتاج إلى جهد

---

[٤٨] عوالم متداخلة، ص٨١.

تأويلي خاص، لربط الاختلاف المشهدي والرؤيوي للخروج بصورة نهائية لهذه الصور المختلفة فكل جملة شعرية هنا ((غير مقصودة لذاتها في هذا البناء وانما هي عنصر من تركيب اكبر تتفاعل مع بقية عناصره وتتكامل معها، فالصورة المفردة إذا تتآزر في تصوير جانب من جوانب الأثر الكلي)).[49] إن مبدأ المونتاج قائم على أساس تصوير مشاهد وصور خاصة تؤدي إلى معنى كلي فثمة دلالة كبرى في هذا النص السابق تشير إلى عالم في طريقه إلى الزوال والعدم، ابتداء من (كساعة خفيفة...) مروراً بـ(بين جذور الغار...) وانتهاءً بـ(اتبع دبيب الهمس...) إذن ثمة دلالة نرشحها* من خلال الصور المتلاحقة في نص (بلورات) وهذه الدلالة يوكدها المقطع:

تحترق الدهور في ثانية

تنصهر الروح ولا يصدر عنها صوت

هذه الدلالة كما قلنا سابقاً مجسدة في العالم الذي يقترب من الموت والزوال

وللحيدري وقفة في قصيدته (مسيرة الخطايا السبع) مع هذا المونتاج

(١)

مرة ركضت خلف ظلي

حاولت ان امسكه

حاولت ان اصير فيه كلي

وعندما انحيت كان

منحياً مثلي

محدقاً مثلي!

......

(٢)

---

[49] الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، بشرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي، بيروت الدار البيضاء ط١، سنة ١٩٩٤، ص١٣٧.

* إنَّ تلاحق الصور في أسلوب المونتاج لا يؤدي إلى صورة كلية أو صورة كبرى بقدر ما يؤدي إلى دلالة معينة يقصدها الشاعر ويرشحها المتلقي بعد ذلك من خلال ربط إيحائي وجهد تأويلي خاص.

احلم

كي ارفض ان اولد في محراب

لانني

اعلم ان الليل والنهار

من يسألا، اين انا

في الثلج

أم في النار

(٣)

وامس

إذ ولدت في حقيبة لأمراة مريبة

ادركت من مرآتها

كل الذي اجهل من اسرارها الرهيبة

ادركت

ان ارضها اصغر من حقيبة)).[٥٠]

كان التقطيع أو المونتاج هنا شكلياً قبل أن يكون دلالياً، بفضل تقسيم النص إلى مقاطع وهذا لا يعني ان أي نص مقسم يمتلك صفة المونتاج فقد يكون النص مقسماً إلى مقاطع ولكنه مرتبط منطقياً ويضيء جانباً دلالياً معنياً، ففي المقطع الأول..ثمة صورة للشاعر وهو يركض خلف ظله وفي المقطع الثاني نرى الشاعر يهرب من واقعه إلى عالم الاحلام وفي المقطع الثالث ثمة صورة محطمة داخله حول المرأة المنتظرة أو الحلم الروماتسي الذي يتلاشى بفعل الصدام مع الواقع المر بحقيقته، إلا ان الدلالة النهائية التي نرشحها من خلال النص كامنة في اللاجدوى والعبثية التي يطرحها الشاعر جزءاً من فلسفته الوجودية في الحياة.

---

[٥٠] ديوان الحيدري، ص٦٩٣-ص٦٩٥.

الخاتمة

لعل من النتائج المهمة التي خرج بها الباحث بعد هذه الصفحات هي: حتمية التناص للنصوص جميعاً، فلكل نص مواده الأولية والتي استقاها من رفات نصوص أخرى سابقة على مستويات التشكل والأبنية أو على مستويات الموضوعات والأفكار.

نرى في قوانين التناص ان الشاعر غالباً ما يلجأ الى تكرار وأجترار النصوص المقدسة لا سيما الدينية منها لأسباب سوسيولوجية وفنية خاصة بينما يحاول دائماً تحويل النصوص الأخرى بعد امتصاصها بفضل عوامل فنية فرضتها قيود الشعر الجديد، وعندما يلجأ إلى محاورة أو تغيير نصٍ ما فهذا متوقفٌ أساساً على مبدأ معين إزاء قضايا مهمة في الفن والحياة فهو غالباً ما يقع اسير إجترار نصه السابق أو النص المقدس. بينما يميل دائماً إلى محاورة نصوص شعراء من جيله أو من اجيال سابقة رغبة منه في التحرر أو المغايرة ليس إلا.

وفي أنواع التناص نرى أن ثمة تناصاً بين شعراء جيل الرواد أنفسهم مما دفعنا إلى إجتراح مصطلح (التناص المرحلي) لكثرة هذه الظاهرة التي امتدت عربياً.

ونرى في آليات التناص أنها تعمل على تماسك وإنسجام النص بنائياً عن طريق إتحاد عناصره بعضها ببعض بوساطة إنحساره وإنقراضه أو تكاثره وتناسله داخلياً من مواد من النص ذاته أساساً، وهذا ما يجعله مططاً أو مكثفاً.

ونرى مع كرستيفا وجيرار جينيت تطور وتوسع المفهوم الذي لم يعد تداخلاً بين نصوص مختلفة فحسب، بل امتد إلى انواع وصيغ وفنون أدبية وغير أدبية رغبة من الشعراء أنفسهم بالتجديد والتهجين والممازجة بين الشعر وبعض الأساليب والتقنيات الأدبية والفنية الأخرى وهو من اهم قضايا التناص حداثة وجدة وطرافة وهذا ما نلاحظه واضحاً كلما تطور الشعر، إذ يطلق جينيت على هذا النص الجديدبـ(جامع النص) لأنه يجمع بين طياته رفات نصوص لا تحصى وابنية فنون وأنواع وصيغ عديدة تجعل منه نصاً جامعاً لكل هذه الأشكال وهذا ما تأكد لنا فعلاً في النصوص الحديثة.

المصادر والمراجع

أ. الكتب.

ـ القرآن الكريم.

ـ الكتاب المقدس بعهديه(القديم والجديد).

ـ ادونيس منتحلاً، دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة، يسبقها ماهو التناص، كاظم جهاد، مكتبة مدبولي ط٢، ١٩٩٣.

ـ أستراتيجية التسمية في نظام الأنظمة المعرفية، مطاع صفدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٢، ١٩٨٦.

ـ أسلوبية الرواية، حميد الحمداني، منشورات دراسات أدبية سيمائية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٩.

ـ إنفتاح النص الروائي (النص ـ السياق) سعيد يقطين، المركز الثقافي، بيروت، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٩.

ـ بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ت:محمد الوالي، ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء،ط١، ١٩٨٦.

ـ تاج العروس، السيد المرتضى الزبيدي، مركز الكتب الثقافية د.ط، د.ت.

ـ تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) محمد مفتاح، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٨٥.

ـ تشريح النص (مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة)، عبد الله الغذامي، دار الطليعة، بيروت،ط١، ايلول، ١٩٨٧.

ـ جماليات المكان، جاستون باشلار، ت: غالب هلسا، (كتاب الأقلام) وزارة الثقافة والأعلام، دار الجاحظ للنشر ، بغداد، ط١،.١٩٨٠.

ـ حداثة السؤال، بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة، محمد بنيس، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٥.
ـ الخطاب الروائي، ميخائيل باختين، ت: د.محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشروالتوزيع، القاهرة/ باريس ط١، ١٩٨٧.
ـ الخطيئة والتفكير (من البنيوية إلى التشريحية) عبد الله الغذامي: كتاب النادي الثقافي، جدة، السعودية، ط١، ١٩٨٥.
ـ دراسات في القصة القصيرة والرواية، تحرير: احمد خلف وعائد خصباك، (كتاب الأقلام) دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط١، ١٩٨٦.
ـ دينامية النص، تنظير وانجاز: محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٧.
ـ الرواية والتراث السردي، من اجل وعي جديد بالتراث، سعيد يقطين المركز الثقافي العربي، بيروت الدار البيضاء،ط١، ١٩٩٤.
ـ الشعر والرسم، فرانكلين. ر.روجرز، ت: مي مظفر، دار المامون للترجمة والنشر بغداد، ط١، ١٩٩٠.ـ الشعرية، تزفتان تودوروف، ت: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٧.
ـ الصوت الآخر، الجوهر الحواري للخطاب الأدبي، فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، ١٩٩٠.
ـ الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، بشرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي، بيروت الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٤.
ـ ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، محمد بنيس، دار التنوير للطباعة والنشر، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٨٥.
ـ عصر البنيوية (من ليفي شتراوس إلى فوكو) اديث كرزويل، ت:د. جابر عصفور، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٥.

ــ علم النص، جوليا كريستيفا، ت: فريد الزاهي، مراجعة : عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، المغرب، ط١، ١٩٩١.

ــ عيار الشعر، محمد احمد بن طبابا العلوي، شرح وتحقيق: عباس عبد الساتر، مراجعة نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨٢.

ــ في اصول الخطاب النقدي الجديد، تودوروف وآخرون، ترجمة وتقديم: د. احمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة/ بغداد، ط٢، ١٩٨٩.

ــ في سيمياء شعرنا القديم، دراسة نظرية وتطبيقية، محمد مفتاح، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٨٢.

ــ قاموس اللسانيات، عبد السلام المسدي، الدار العربية للكتاب د.ط، د.ت.

ــ القاموس المحيط، مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي ج٢، دار الجيل، بيروت، لبنان. د.ت.

ــ قضايا الفن الابداعي عند ديستويفسكي، مخائيل باختين، ت: د. جميل نصيف التكريتي. سلسلة المائة كتاب. دار الشؤون الثقافية بغداد، ط١، ١٩٨٦.

ــ الكتابة والاختلاف، جاك ديريدا، ت؛ طاظم جهاد، تقديم محمد علال سيناصر، دار توبقال للنشر، ط١، ١٩٨٨.

ــ الكتابة والتناسخ (مفهوم المؤلف في الثقافة العربية) عبد الفتاح كيليطو. ت: عبد السلام بن عبد العالي، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب، ط١، ١٩٨٥.

ــ لسان العرب، لابن منظور، ج٢٠ طبقة مصورة عن طبعة بولاق، المؤسسة المصرية، للتأليف والترجمة والنشر، مطبعة كوستاتوس وشركاؤه القاهرة، د.ت.

ــ لذة النص، رولان بارت، ت: فؤاد صفا، والحسين سبحان، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٨.

ـــ اللغة في الأدب الحديث، الحداثة والتجريب، جاكوب كورك، ت: ليون يوسف وعزيز عمانوئيل دار المأمون، بغداد ط١، ١٩٨٩.
ـــ مبادئ في علم الدلالة، رولان بارت، ت: محمحد البكري، مشروع النشر المشترك، دار الشؤون الثقافية (آفاق عربية) بغداد، دار النشر المغربية، ط٢، ١٩٨٦.
ـــ المتخيل السردي مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، عبد الله ابراهيم، بيروت، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٠.
ـــ المثل السائر في ادب الكاتب والشاعر، لابن الاثير تح: محمد محي الدين بن عبد الحميد: شركة ومطبعة مصطفى البابي حلبي واولاده بمصر. ج٢، دط، ١٩٣٩.
ـــ مدخل لجامع النص، جيرار جينيت، ت: عبد الرحمن ايوب دار الشؤون الثقافية، بغداد، دار توبقال للنشر (مشترك) د.ط. ١٩٩٠.
ـــ معايير تحليل الاسلوب، مكائيل ريفاتير، ترجمة وتعليقات وتقديم حميد الحمداني منشورات دار سال ، دار النجاح الجديدة ، ط١، مارس، ١٩٩٣.
ـــ معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، سوشبرس، الدار البيضاء، المغرب ط١، ١٩٨٥.
ـــ المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، ج٢، دار احياء التراث العربي، بيروت، د. ت.
ـــ المعنى الادبي (من الظاهراتية الى التفكيكية) ، وليم راي ت : د. يونيل يوسف عزيز ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ط ١ ١٩٨٧ .
ـــ مفاهيم الشعرية (دراسة في الاصول والمنهج والمفاهيم) حسن ناظم ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الدار البيضاء ط١ ١٩٩٤ .
ـــ مكانة الشعر في الثقافة العربية ، الشعر والاجناس الأدبية (كتاب المربد) خلدون الشمعة وآخرون ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ط١ ، ١٩٨٠ .

ـــ منطق السرد ، دراسات في القصة الجزائرية الحديثة ، عبد الحميد بورايو ، ديوان المطبوعات الجامعية ، ط١، ١٩٩٤ .

ـــ منهاج البلغاء وسراج الادباء، حازم القرطاجني : تح : محمد الحبيب بن الخوجة ، تونس، دار الكتب الشرقية د.ط، ١٩٦٦ .

ـــ نظام الخطاب وإرادة المعرفة ، ميشيل فوكو ، ت: احمد السلطاني وعبد السلام بن عبد العالي ، الدار المغربية للطباعة والنشر ، ط١، ١٩٨٧ .

ـــ النقد الادبي ، ل.برونل وآخرون ، ت: د. هدى وصفي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع القاهرة / باريس ط١، القاهرة ١٩٨٧ .

ـــ نقد النقد . تزفتان تودوروف، ت : سامي سويدان منشورات مركز الانماء القومي بيروت ، ط١. ١٩٨٧ .

ـــ هذا هو السياب ، مدني صالح، وزارة الثقافة والإعلام ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، ط١، ١٩٨١ ،

ـــ وجود النص ـــ نص الوجود ـــ مصطفى الكيلاني ، الدار التونسية للنشر والتوزيع ، سلسة موافقات ، رقم السلسلة (٢) مطبعة تونس ، قرطاج ، تونس، ط١ ، ١٩٩٢ .

ب ـ الدواوين والمجموعات الشعرية

ـــ الآثار الكاملة لادونيس ، المجلد الثاني ، دار العودة ، بيروت ، ط٢ ١٩٧١ .

ـــ الجداول، ايليا أبو ماضي ، دار العلم للملايين ، بيروت، ط٩، ك١ ، ١٩٧٢ .

ـــ العرف الطيب في شرح ديوان المتنبي ، للشيخ ناصيف اليازجي ج١، ط١. د. ت .

ـــ المجموعة الشعرية الكاملة لشاذل طاقة ، جمع واعداد سعد البزاز ، بغداد ، ط١، ١٩٧٧.

ـــ ديوان البياتي، ثلاث مجلدات، دار العودة ، بيروت ، ط٣، ١٩٧٩ .

ـــ ديوان الحيدري ، مجلد واحد ، دار العودة ، بيروت، ط٢ ، ١٩٨٠ .

ـ ديوان السياب ، مجلدان ، دار العودة ، بيروت، ط١، ١٩٧٠ .
ـ ديوان نازك الملائكة مجلدان ، دار العودة ، بيروت ، ط٢، ١٩٧٩.

ج ـ الدوريات

ـ آفاق نقد استجابة القارئ، وليفانج آيزر ، ت: احمد بو حسن ، مراجعة : محمد مفتاح ، مجلة الثقافة الاجنبية، عدد(١) ، ١٩٩٤ .
ـ آليات تناسل الخطاب الشعري، محمد مفتاح، مجلة الاداب والعلوم الإنسانية بفاس عدد (٩)، ١٩٨٧ .
ـ اساليب مستعارة من الفنون الأخرى في الشعر الوطن المحتل د. صالح أبو اصبع ، مجلة الاقلام عدد(١٢) ايلول، ١٩٧٧.
ـ استراتيجية التفكيك ، بسام قطوس، مجلة البصائر تصدر عن عمادة البحث العلمي بجامعة البنات الاردنية الاهلية مجلد (١) عدد(٢) آذار ، ١٩٩٧ .
ـ اطراس ، اعداد مجموعة الباحثين، مجلة العرب والفكر العالمي عدد(٢)، ١٩٨٨.
ـ تداخل النصوص، هانس روبرت روبريشت، ت: الطاهر شيخاوي ورجاء بن سلامة، ، مجلة الحياة التونسية ، عدد (٥٠) ١٩٨٨.
ـ تفسير وتطبيق مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعاصر، عبد الوهاب ترو مجلة الفكر العربي المعاصر ، عدد(٦٠-٦١) ك٢_شباط ١٩٨٩ .
ـ التناص التأريخي والديني، احمد الزغبي، مجلة ابحاث اليرموك، مجلد(١٣) عدد(١) ١٩٩٥ .
ـ التناص ، تزفتان تودوروف ، ت : فخري صالح، مجلة الثقافة الاجنبية ، عدد(٤) ، ١٩٨٨ .
ـ التناص، صبحي الطعان، مجلة المدى، عدد(١٢)، ١٩٩٧.

ــ التناص في معارضات البارودي، تركي المغيض، مجلة ابحاث الـيرموك سلسـلة الآداب واللغويات ، مجلد(٩) عدد(٢) ١٩٩١ .

ــ التناص المفهوم والافاق، باقر جاسم محمد ، مجلة الآداب عدد(٧-٩) ١٩٩٠.

ــ التناص مع الشعر الغربي، عبد الواحد لؤلؤة، مجلة الأقلام عدد(١٠،١١،١٢)،١٩٩٤.

ــ التناص وتحولات الشكل في بنية القصيدة عند السياب، صبري حافظ ، مجلـة نـزوى (العمانية) عدد (٧) يوليو، ١٩٩٦ .

ــ توظيف التناص في متاهة الاعراب في ناطحات السحاب ، أحمد علي الشوابكة، مجلـة مؤتة للابحاث والدراسات عدد(٢)، ١٩٩٥ .

ــ دور المعرفة الخلفية في الابداع والتحليل، محمد مفتاح، مجلة دراسات سيميائية ادبيـة لسانية عدد (٦) ، ١٩٩٢

ــ الرائي (قصيدة) عبد الوهاب البياتي ، مجلة الاقلام عدد (١،٢،٣) ١٩٩٤.

ــ الشعر والتحدي ، إشكالية المنهج ، صبري حافظ ، مجلة الفكر العربي المعـاصر عـدد (٣٨) آذار ، ١٩٨٦.

ــ ضد التأويل ، سوزان سونتاغ، ت: باقر جاسم محمد مجلة الثقافة الاجنبية ، عدد (٣)، ١٩٩٢ .

ــ الظواهر التناصية في الشعر العربي الحديث، د. احمد محمد قدور، مجلة بحـوث جامعـة حلب، عدد (١) ١٩٩١.

ــ عوالم متداخلة (مجموعة قصائد) محمود البريكان ، مجلـة الاقـلام ، عـدد (٣-٤) ، ١٩٩٣.

ــ في القراءة (قراءة مالم يقرأ) علي حرب، مجلة شؤون ادبية (الاماراتية) ، عـدد (٧-٨) ١٩٨٧-١٩٨٨.

ــ في نظرية النص الادبي، عبد الملك مرتاض، مجلة الموقف الادبي، دمشق، العـدد (٢٠١) ك٢، ١٩٨٨.

ـــ قصائد ، محمود البريكان، مجلة الاقلام ، عدد (١،٢، ٣) ١٩٩٤.
ـــ متاهة التناص ، جلال الخياط، مجلة الآداب (البروبتية) عدد (١،٢) ك٢ - شـــباط ، ١٩٩٨.
ـــ مشكلة التناص في النقد الادبي المعاصر، محمد اديون ، مجلة الاقلام ، عـــدد (٤،٥،٦) ١٩٩٥.
ـــ مفهوم التناص بين الاصل والامتداد ، بشير القمري مجلة الفكر العربي المعاصر ، عـــدد (٦٠-٦١)ك٢-شباط ، ١٩٨٩.
ـــ مفهوم المرجعية واشكالية التأويل ، محمد خرماش ، مجلة الموقف الثقـــافي عـــدد (٩) ، ١٩٩٧.
ـــ من الأثر الى النص ، رولان بارت ، ت.: عبد السلام بن عبد العالي ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، عدد (٣٨) ، ١٩٨٦.
ـــ النص الادبي وتعدد القراءات ، بشير ابرير ، مجلة نزوى (العمانية) عدد (١١) يوليـــو ١٩٩٧.
ـــ النص بوصفه إشكالية راهنة في النقد الحديث، فاضل ثامر ، مجلة الاقلام ، عدد (٣-٤) ١٩٩٢.
ـــ النص والتأويل ، بول ريكور ت: منصف عبد الحق ، مجلة العرب والفكر العالمي ، عدد (٣) ١٩٨٨.
ـــ نظرية النص ، رولان بارت، ت: محمد خيري البقاعي ، مجلة العرب والفكر العـــالمي ، عدد (٣) ١٩٨٨.

د ـ الرسائل الجامعية

- البناء الفني لرواية الحرب العربية في العراق، عبد الله ابراهيم، رسالة ماجستير بإشراف د. عبد الاله احمد، كلية الآداب جامعة بغداد ، ١٩٨٧.
- تجنيس الأدب في النقد العربي الحديث ، سهام جبار ، رسالة دكتـــوراه باشـــراف د. حسن البياتي ، كلية التربية ، الجامعة المستنصرية ، ١٩٩٧.
- التناص في شعر العصر الاموي ، بدران عبد الحسين البياتي رسالة دكتوراه باشراف د. عمر محمد الطالب ، كلية الاداب جامعة الموصل ، ١٩٩٧.

المحتويات